

# **“I’m not rappin’ as a female. I’m rappin’ as an artist”**

*Kjønnsforhandlinger i britisk hip hop*

**Pernille Birkeland**



Masteroppgave i sosiologi

Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

**UNIVERSITETET I OSLO**

Februar 2009





## Forord

Jeg vil først og fremst takke alle informantene og alle som har hjulpet meg i prosessen med å organisere London-tur og sted å bo. En spesiell takk til Elin Vister som hjalp meg med å komme i kontakt med relevante personer i det britiske hip hop-miljøet. Takk til hovedveileder Willy Pedersen for oppmuntring og gode tilbakemeldinger. Takk til biveileder Anne Lorentzen for inspirasjon, oppmuntring og hjelp til å orientere meg i et nytt og ukjent teoretisk felt. Takk til Tatanya Valland, Sigurd Bergflødt, Guy Colle og Siri Brockmeier for nyttige tilbakemeldinger og oppmuntrende ord på veien. Takk til Martin Bjørnersen for gode musikk anbefalinger, samt interessante og nerdete diskusjoner om nordamerikansk hip hop. En spesiell takk til Anita M. Celius Lund og Jan Hiroshi Lintvedt for grundig språkvask og gjennomlesning. Takk til Christin Holthe for hjelp med bildelayout. Takk til mamma og pappa for all støtte og for at dere oppmuntret meg til å ta høyere utdanning. En helt spesiell takk rettes til Julie Markhus og Marte Rua. At prosjektet ikke hadde vært gjennomførbart uten deres støtte og innspill er ingen overdrivelse. Jeg vil også rette en takk til alle andre som har bidratt, smått eller stort.

Oslo, februar 2009

Pernille Birkeland



---

## Sammendrag

Denne oppgaven handler om hvordan kvinnelige rappere snakker om og forhandler kjønn. Jeg tar for meg hvordan heteroseksualiteten fungerer som en norm og hvordan en normerende femininitet kan betraktes som en del av denne. Jeg benytter meg også av diskursbegrepet siden det vises at de kvinnelige rapperne forholder seg til ulike forståelser av kjønn: en kjønnsforståelse som dominerer i hip hop-kulturen, og en som dominerer i samfunnet generelt. Jeg har tatt utgangspunkt i Dorothy Smiths sosiologikritikk og sett på hvordan de diskursene de forholder seg til vises i deres tale om praksis, altså konkrete erfaringer, fortellinger og hendelser.

Datamaterialet mitt viser at kvinnene posisjonerer seg i forhold til mannlige rappere, samtidig som de posisjonerer seg i forhold til oppfatninger rundt hvordan en jente forventes å fremstå. Jeg har sett på hvilke problemer dette byr på helt konkret og hva slags strategier kvinnene benytter seg av. Oppgaven tar for seg hvordan britiske kvinnelige rappere forhandler rundt kjønnsforståelser og de trange rollene tilgjengelige for kvinner både i nordamerikansk og britisk hip hop. Det vises tydelig at det ikke ønskes fokus rettet mot at de er kvinner, siden kvinneerfaringer ikke blir ansett som like interessante og relevante som menns erfaringer i denne konteksten. De vil ikke bli forstått som kvinnelige rappere, men som rappere under samme forutsetninger som menn. Samtidig er de nødt til å formidle kvinnelige erfaringer og egenskaper for å bli oppfattet som autentiske og ekte rappere. Dermed oppstår altså motstridende krav som vanskelig lar seg forenes.

Mitt empiriske materiale består av kvalitative intervjuer med åtte kvinnelige rappere, en kvinnelig hip hop-dj og garage-sangerinne og en mannlig hip hop-dj og produsent. Syv av jentene bodde i London mens to av dem bodde andre steder og derfor var jeg nødt til å gjøre disse to intervjuene over e-post. Informantene er i alderen 18 og 29 år. De har opplevd varierende suksess som artister. Tre av dem har fått en viss anerkjennelse i miljøet, mens de resterende sliter med å få anerkjennelse som kompetente rappere. I tillegg har nettstedet Myspace samt min egen kjennskap til feltet, og det at intervjuene ble gjort hjemme hos informantene bidratt til å danne et mer helhetlig empirisk bilde av feltet. Britisk hip hop er for eksempel mer oversiktlig enn kommersiell nordamerikansk hip hop og kulturen bærer fortsatt preg av å være en subkultur. En større andel av utøverne er kvinner og det var en av

årsakene til at jeg rettet blikket til London. Jeg mener det er interessant å se på britisk hip hop og kjønn siden det faktisk er relativt mange kvinner som velger å delta under de tilsynelatende motstridende kravene og vanskelighetene de blir utsatt for på bakgrunn av sitt kjønn. Hovedformålet med denne oppgaven er å sette fokus på situasjonen til kvinnelige rappere generelt. Jeg vil blant annet berøre mulige forklaringer på at kvinner er i et mindretall. De overordnede problemstillingene jeg prøver å svare på er: Hvordan forholder britiske kvinnelige rappere seg til kjønn og hvordan gjøres kjønn i den britiske hip hop-konteksten?

Det teoretiske utgangspunktet for oppgaven er en poststrukturalistisk forståelse av kjønn slik den kommer til uttrykk hos blant annet Judith Butler. Jeg vil benytte meg av hennes begrep kjønnsperformativitet, hvor kjønn blir forstått som noe som gjøres og fremføres. Butlers tese er at det er handlingene våre som gjør oss til kjønn og slik overskrider hun den essensialistiske oppfatningen om at kjønn er noe naturgitt, altså noe som vi *er*. Kjønn er noe vil *blir* gjennom å repetere konvensjonelle kjønnsnormer.

# Innholdsfortegnelse

<b>FORORD.....</b>	<b>4</b>
<b>SAMMENDRAG.....</b>	<b>5</b>
<b>INNHALDSFORTEGNELSE.....</b>	<b>7</b>
<b>1. INNLEDNING OG PROBLEMSTILLINGER.....</b>	<b>11</b>
1.1 HVORFOR SKRIVE OM KJØNN I BRITISK HIP HOP?.....	11
1.2 AKTUELT I NORGE .....	12
1.3 MIN FORFORSTÅELSE .....	13
1.4 OPPGAVENS OPPBYGGING .....	14
<b>2. METODE .....</b>	<b>15</b>
2.1 HVORDAN KOMME I KONTAKT MED KVINNELIGE RAPPERE .....	15
2.2 HVEM ER INFORMANTENE .....	17
2.3 PLANLEGGING OG GJENNOMFØRING AV INTERVJUENE.....	19
2.4 REFLEKSJON RUNDT INTERVJUSITUASJONEN.....	21
2.5 OBSERVASJON.....	22
2.6 REFLEKSJON OVER FORSKERROLLEN .....	23
2.7 FRA TALE TIL TEKST .....	25
2.8 VEIEN MOT EN KJØNNFORSTÅELSE .....	25
2.9 KJØNNEDE BETYDNINGER .....	26
2.10 FORSKNINGSETIKK.....	26
2.11 OPPSUMMERING .....	27
<b>3. TEORETISKE PERSPEKTIVER OG ANALYSEVERKTØY .....</b>	<b>29</b>
3.1 KJØNN I NORDAMERIKANSK HIP HOP.....	29

---

3.1.1	<i>Fra subkultur til globalt fenomen.....</i>	29
3.1.2	<i>Motvilje mot å bli definert som sexy.....</i>	30
3.1.3	<i>Kritikk av den seksuelt utfordrende kvinnerapperen.....</i>	32
3.1.4	<i>Badman og badwoman .....</i>	32
3.1.5	<i>Femininitet og maskulinitet som motsetninger.....</i>	34
3.1.6	<i>Autentisitet.....</i>	36
3.1.7	<i>Iscenesettelse av kjønn i nordamerikansk hip hop .....</i>	38
3.1.8	<i>Forhandlinger.....</i>	40
3.1.9	<i>Oppsummering.....</i>	41
3.2	<b>KJØNNSTEORETISK RAMMEVERK.....</b>	42
3.2.1	<i>Poststrukturalismen: Hvorfor forstår vi verden som vi gjør .....</i>	42
3.2.2	<i>To-kjønnsmodellen som forståelsesparadigme.....</i>	43
3.2.3	<i>Judith Butler .....</i>	44
3.2.4	<i>Mulighet for endring.....</i>	45
3.2.5	<i>Butlers relevans for mitt prosjekt .....</i>	47
3.2.6	<i>Avslutning .....</i>	47
4.	<b>ISCENESETTELSE AV KJØNN I BRITISK HIP HOP .....</b>	48
4.1	<i>DET ER BARE PRAKTISKE HENSYN SOM GJELDER.....</i>	48
4.2	<i>IMAGE MÅ STEMME MED DET MAN VIL FORMIDLE .....</i>	50
4.3	<i>STØRRE FRIHET FOR KVINNER I BRITISK HIP HOP .....</i>	53
4.4	<i>JEG ER IKKE SOM ANDRE KVINNELIGE RAPPERE .....</i>	56
4.5	<i>OPPSUMMERING .....</i>	58
5.	<b>FORHANDLINGER OM AUTENTISITET.....</b>	60
5.1	<i>KJØNNEDE DIKOTOMIER .....</i>	60

---

---

5.2	Å VÆRE EKE .....	62
5.3	STREET BUT SWEET .....	63
5.4	POPARTISTER SKRIVER OM ALT MULIG, RAPPERE SKRIVER OM LEVD LIV .....	64
5.5	MASKULINITET OG AGGRESSIVITET SOM KJØNNEDE LØSNINGER .....	66
5.6	”TOMBOY” ELLER ”GIRLIE” .....	68
5.7	IT’S NOT SOMETHING THAT I DO, IT’S SOMETHING THAT I AM .....	69
5.8	OPPSUMMERING .....	71
<b>6.</b>	<b>ERFARINGER MED MOTSTAND: HVORDAN TYDELIGGJØRES KJØNN I INFORMANTENES FORTELLINGER .....</b>	<b>73</b>
6.1	ENKLERE Å FÅ OPPMERKSOMHET, VANSKELIGERE Å BLI RESPEKTERT .....	73
6.2	VI TRENGER EN JENTE I CREWET .....	77
6.3	DU BURDE HELLER BEGYNNE Å SYNGE.....	79
6.4	YOU SPIT SICK FOR A CHICK .....	80
6.5	OPPSUMMERING .....	82
<b>7.</b>	<b>IM NOT RAPPIN’ AS A FEMALE. IM RAPPIN’ AS AN ARTIST .....</b>	<b>83</b>
7.1	MOTSTAND MOT KATEGORISERING .....	83
7.2	MAN MÅ SELV TA ANSVAR FOR I HVILKEN GRAD KJØNN GJØRES RELEVANT FOR SIN PRAKSIS .....	85
7.3	JEG ER IKKE EN FEMINIST .....	86
7.4	FOLK ER OPPTATT AV FORSKJELLER.....	89
7.5	FORHANDLINGER OG ENDRINGSPOTENSIALE.....	90
7.6	OPPSUMMERING .....	92
<b>8.</b>	<b>HVA HAR DENNE OPPGAVEN HANDLET OM? .....</b>	<b>93</b>
8.1	VEIEN VIDERE INNENFOR FORSKNING OM KJØNN OG POPULÆRMUSIKK/ SUBKULTURER.....	94
8.2	HELT TIL SLUTT .....	95

---

<b>9. LITTERATURLISTE .....</b>	<b>96</b>
<b>10. VEDLEGG.....</b>	<b>102</b>
10.1 PRESENTASJON AV PROSJEKTET.....	102
10.2 INTERVJUGUIDE .....	103

## 1. Innledning og problemstillinger

Det er vanskelig å komme med en entydig definisjon på hva hip hop egentlig er. Hip hop har utviklet seg i mange forskjellige retninger, og det finnes i dag et utall ulike strømninger innen hip hop-sjangeren. Rapmusikk og hip hop-kultur har vært gjenstand for analyse i flere akademiske studier (se blant annet Rose 1994, Keyes 2004, Perry 2004). De fleste av disse studiene er basert på nordamerikanske forhold i en særegen historisk, kulturell og sosial kontekst, og nordamerikansk hip hop har i stor grad lagt føringer for hvordan hip hop blir fortolket i dag. Dette innledende kapittelet gir en presentasjon av oppgavens tema hvor jeg vil vise hvorfor jeg mener det er interessant og relevant å skrive om den britiske hip hop-kulturen. Jeg vil kort redegjøre for hvilke forventinger jeg hadde i forkant av feltarbeidet og til slutt skisse ut oppgavens oppbygning.

### 1.1 Hvorfor skrive om kjønn i britisk hip hop?

Utgangspunktet for oppgavevalget mitt var en interesse for subkulturer, og som kvinne har jeg lagt merke til fraværet av kvinnelige stemmer i denne typen forskning. Kvinnelige rappere har vært en del av kulturen siden starten, men blir likevel ikke forstått som noen naturlig del av den (Perry 2004). De har befunnet seg i periferien, og ikke blitt forstått som fullverdige medlemmer. Hip hop har blitt fremstilt som en kvinnefiendtlig kultur i både massemedia og forskning på kjønn i nordamerikansk hip hop (se blant annet Dyson 2004).

Med denne oppgaven vil jeg blant annet undersøke hvilke normer og forestillinger som kan knyttes til det å være kvinnelig rapper og se nærmere på hvordan kvinnelige rappere snakker om kjønn. Det hadde kanskje vært mer nærliggende å skrive om norske kvinnelige rappere, men hip hop-miljøet i Norge er lite, og det eksisterer få utøvende kvinner her. Derfor var jeg nødt til å vende blikket utover.

I 2006 så jeg en video om et samarbeid mellom flere britiske kvinnelige rappere som kalte seg *Female Allstars*<sup>1</sup>, og det slo meg at de hadde en annen fremtoning og et annerledes klesimage enn jeg hadde observert i nordamerikansk hip hop. Mitt inntrykk ut fra denne

---

<sup>1</sup> Video finnes blant annet på nettstedet youtube, sangen det referers til heter ”Grab that Mic.”

videoen var at britiske kvinnelige rappere hadde en mer kjønnsnøytral<sup>2</sup> fremtoning enn det vi eksempelvis ser i kommersiell nordamerikansk hip hop.

Susan McClary beskriver musikkfeltet som et offentlig forum hvor ulike former for kjønnsorganisering får utfolde seg, og hvor de forhandles og utfordres (McClary 1992:8). Den økende seksualiseringen i popmusikk, og en tiltagende utvisking av grensene mellom kommersiell nordamerikansk hip hop og popmusikk, gjorde at jeg antok at dette var noe britiske rappere forholdt seg til på ulike måter. Jeg gikk ut fra at måten disse kvinnene gjorde, iscenesatte og forhandlet om kjønn på, ville være annerledes enn slik vi ser i kommersiell nordamerikansk hip hop og i popmusikk, men muligens også i samfunnet generelt. Som Julie, en av mine informanter forteller:

I was once asked in an interview, why did I become a female mc, I replied, "well I've always been female and the rest just grew naturally". I think the change will come, when girls aren't assumed that they would be rubbish because they are female.

Som sitatet viser tolker Julie at det ligger en fordom mot kvinnelige rappere bak spørsmålet hun ble stilt om hvorfor hun ønsket å begynne og rappe. Det blir altså ikke ansett som like naturlig for en kvinne å holde på med rap. Det må derimot begrunnes hvorfor hun som kvinne vil begi seg inn på et slikt prosjekt. Hun formidler derimot at det er helt naturlig for henne å rappe, men som kvinne blir det gjerne tolket som en utfordrende ytring. I tillegg eksisterer det fordommer rundt kvinnelige rappers ferdigheter. I den sammenheng kan det være relevant å spørre seg hvorfor noen kvinner i det hele tatt velger å delta i en slik kultur. I denne oppgaven er jeg opptatt av å finne ut av hvordan de kvinnelige artistene deltar i det britiske hip hop-miljøet.

## 1.2 Aktuelt i Norge

"Jeg er først og fremst artist, ikke først og fremst kvinne, " sa Susanne Sundfør under Spellemannprisutdelingen i 2008. I etterkant oppstod en debatt i mediene om hvorvidt hun var utakknemmelig, snerpete og kjip, eller om hun faktisk hadde belegg for å komme med en slik ytring. Artisten og musikeren Ingrid Olava ble i forbindelse med debatten spurt av en

---

<sup>2</sup> Kjønnsnøytral brukes i mangel av et bedre ord. Kvinnene hadde en fremtoning som vanligvis blir assosiert med mannlige rappere, men et klesimage som var en litt mer feminin utgave av mannlige britiske rappere.



journalist i A-magasinet om hvordan hun forholdt seg til kvinne-båsen, og om den var problematisk å være i. Hun svarte dette:

Da Susanne ble introdusert med ordene "nå skal vi se hvem vi skal våkne opp med i morgen", reagerte hun. Det skjønner jeg. Jeg føler de sterke reaksjonene i etterkant kommer fordi hun ikke er konform og smiler når det forventes. Typisk. Men hun sa takk! Det vil alltid være spor av at jeg er kvinne i mine sanger. Men det er en tendens i samfunnet til at man fokuserer på kjønn kun i forhold til kvinner. Mediene skriver "igjen en kvinnelig artist", eller "jentekrigen". Det er akkurat som det er en øvre grense for hvor mange kvinnelige musikere som trengs. Som om vi ikke var like unike som menn. Det er hårreisende! (Aftenposten 19.03. 2008)

Som sitatet viser, er det en tendens i Norge og i norsk musikkjournalistikk at kvinnelige deltagers kjønn blir trukket frem i forgrunnen. Menn blir ikke referert til som mannlige artister, mannlige rappere eller mannlige musikere. Menn blir forstått som normen og blir ikke bedømt ut fra sitt kjønn. Både Susanne Sundfør og Ingrid Olava har erfaringer som har fellestrekk med erfaringene til Julie. De får ikke være bare artister, men deres kjønn fokusert på i betraktninger rundt deres artistiske virke. Det kan se ut som om dette er noe kvinnelige artister sliter med uavhengig av kulturell bakgrunn og etnisk opprinnelse. Det er også slående hvor mye dette har til felles med mitt materiale, noe som vil bli belyst i analysedelen av oppgaven.

### 1.3 Min forforståelse

Jeg antok at det ville være vanskelig å være kvinnelig rapper, og at de ville møte på utfordringer i sin hverdag knyttet til sitt kjønn. Likevel så jeg for meg kvinner i britisk hip hop i et mestringsperspektiv. Jeg så for meg at jeg kunne bruke de samme forskningsbidragene og teoriene brukt på menn, og at disse ville hjelpe meg til å fortelle noe relevant om kvinners erfaringer. Dette ble avkreftet under intervjuene, og i analyseprosessen oppdaget jeg at det var vanskelig å si noe relevant og interessant om datamaterialet ut fra subkulturperspektiver og tidligere forskning på kjønn i nordamerikansk hip hop.

Informantene mine uttrykte en omfattende og tydelig motstand mot å snakke om kjønn og undertrykking, noe jeg vil gå mer inn på senere i oppgaven (blant annet i delkapittel 2.4 og kapittel 7). Dette er en motstand jeg også har funnet igjen i min egen praksis, og som jeg har vært nødt til å jobbe med mens jeg satt meg inn i det kjønnsteoretiske rammeverket. Jeg ønsket ikke at kvinners erfaringer skulle være nødvendig å fortolke med et annet teoretisk rammeverk enn mannlige erfaringer. Slik jeg forstod det burde deres erfaringer være like

universelle og representative for kulturen som menns erfaringer. Dette er noe jeg vil gå mer inn på i delkapittel 2.8 og i analysene av informantenes kjønnsforhandlinger vises den samme oppfatningen, som belyses i analysedelen og spesielt i kapittel seks og syv.

## 1.4 Oppgavens oppbygging

Kapittel to tar for seg de metodiske valgene jeg har tatt. Her viser jeg hvordan prosessen har vært fra innpass og innsamling av data, til analyse og valg av sitater. I kapittel tre vil jeg presentere det teoretiske rammeverket for oppgaven. Jeg vil benytte meg av teoretikere som viser hvordan kjønn og seksualitet er koblet sammen innenfor et sosialkonstruktivistisk perspektiv. Kapittel fire, fem, seks og syv er oppgavens analysekapitler. I kapittel fire tar jeg for meg hvordan informantene iscenesetter seg selv som rappere. Kapittel fem tar for seg hvordan de forteller om erfaringer og forhandler om kjønn opp mot en autensitetsdiskurs. Kapittel seks tar for seg hvordan de i sin tale om praksis forteller om erfaringer i en kjønn - og undertrykkingskontekst. Kapittel syv tar for seg hvordan de yter motstand mot at disse erfaringene skal fortolkes i feministiske termer, samt hvordan det ligger et mulig endringspotensiale i deres kjønnsforhandlinger. Kapittel åtte er oppgavens siste kapittel og inneholder mine avsluttende kommentarer og betraktninger.

## 2. Metode

Valg av metode handler om hvilke fremgangsmåter som er best egnet for å komme frem til den kunnskap man ønsker å skape (Widerberg 2001: 57), og det er hva man studerer som bør avgjøre hva slags metode som benyttes. Jeg har valgt kvalitativ metode, og basert oppgavens datamateriale i hovedsak på intervjusamtaler med informanter. Kvalitativ forskning har som formål å trenge dypere inn i et fenomens karakter, for å bedre forstå hvordan sosiale aktører handler. Den er på den måten mer *innholdssøkende* enn kvantitativ metode, som ofte er mer orientert mot mengden eller utbredelsen av et fenomen, og som dermed blir mer *innholdsstyrt* (Wideberg 2001: 15). Det kvalitative intervjuet fanger opp variasjoner i informantenes synspunkt på et gitt tema, og jeg har vært ute etter informantenes egne erfaringer og oppfatninger rundt det å være kvinnelig rapper. I tillegg til kvalitative intervju har jeg også brukt deltagende observasjon som supplerende data, og har også foretatt noen analyser av sangtekster fra britisk og nordamerikansk hip hop. Jeg har også med et vedlegg på seks sider etter metodekapittelet, med bilder av både britiske og nordamerikanske rappere. Disse vil det bli henvist til i fotnoter der hvor det er relevant.

### 2.1 Hvordan komme i kontakt med kvinnelige rappere

Jeg hadde bestemt meg for å studere den britiske hip hop-scenen, men hadde ingen kontakter i England. Den første utfordringen var altså å etablere noen startpunkter. Jeg begynte mitt arbeide blant venner og bekjente. Var det noen som kunne hjelpe meg med å komme i kontakt med noen relevante personer i det britiske hip hop-miljøet? Allerede i januar 2007, i begynnelsen av det første semesteret med oppgaven, startet jeg med å orientere meg via Myspace og diverse nettsider dedikert til britisk hip hop. Jeg opprettet en profil på prosjektet på Myspace, og meldte meg inn i grupper dedikert til britisk hip hop og grime på nettsamfunnet Facebook, og antok at det kunne være en vei inn til å komme i kontakt med relevante personer i det britiske hip hop-miljøet. Jeg skrev en presentasjon av prosjektet<sup>3</sup> som jeg postet på min egen Myspace side, var innom diskusjonsgrupper på Facebook og

---

<sup>3</sup> Se vedlegg 1

postet innlegg der, samt sendte presentasjonen rundt til relevante artister og musikkaktører både i Norge og England. I tillegg tok jeg kontakt med flere norske musikkaktører, musikkjournalister og DJer, for å sjekke om de eventuelt hadde kontakter i den britiske hip hop-scenen. Samtidig sendte jeg presentasjonen av prosjektet til alle jeg kjente, og ba dem spre den videre om de kjente til noen personer de mente kunne bidra eller hjelpe meg i prosessen.

Prosjektet måtte presenteres på en måte som var mest mulig “spiselig” for informantene. Derfor tok jeg utgangspunkt i mine egne forestillinger om de mulige vanskene jeg ville møte når jeg skulle forsøke å få innpass i en subkultur kritisk til akademisk innblanding. På tross av omfattende innsats hadde jeg kun én klar avtale med en mannlig hip hop-produsent da jeg dro til London i midten av april. Jeg var i London i tre lange og frustrerende uker før Dixon hadde mulighet til å møte meg. Han ytret et ønske om at jeg skulle intervju ham først, selv om han visste at jeg kun var interessert i å intervju kvinnelige rappere. Dixon mente at han kunne bidra med relevant informasjon ut ifra sin bakgrunn som en aktiv person i det britiske hip hop-miljøet i mange år, og fordi han kjente flere kvinnelige rappere. Et ønske jeg oppfattet som merkelig, siden jeg klart formidlet at problemstillingen og fokus for oppgaven ikke retter seg mot menns erfaringer, men heller springer ut av et manglende fokus på kvinnelige rappers erfaringer. Jeg aksepterte likevel hans forespørsel fordi han kunne sette meg i kontakt med noen kvinnelige rappere. Dixon fungerte, som han forespeilet, som en portåpner, men han var ikke en nøkkelinformant (Wadel 1991: 53). Han kunne tilby meg innpass til å snakke med kvinnelige rappere, men bidro ikke med noen innsikt som var relevant for min problemstilling. Etter intervjuet ordnet Dixon en konkret intervjuavtale slik han forespeilet, og gav meg kontaktinformasjon til et par andre kvinnelige rappere. Etter hvert som jeg fikk intervjuet noen kvinner, formidlet de igjen kontakt og ordnet meg intervjuer med andre. Den siste uken i London hadde jeg mange avtaler og utsikter til flere intervjuer enn jeg hadde mulighet til å følge opp. I tillegg ordnet jeg to intervjuer gjennom Myspace og Facebook. Ved slutten av feltarbeidet hadde jeg fått åtte personlige intervjuer, og i tillegg gjorde jeg to intervjuer over e-post siden informantene bodde langt utenfor London.

Dixon advarte meg om at det var lite sannsynlig at informantene ønsket å snakke om det å være kvinnelig rapper<sup>4</sup>, og gjorde meg oppmerksom på hvordan min interesse for kjønnsaspektet sannsynligvis ville gi meg hindringer. Det viste seg imidlertid at jeg både i intervjusituasjonen og i etterkant fikk utelukkende positive tilbakemeldinger. Informantene sa at spørsmålene var annerledes enn spørsmålene de var vant til å bli stilt, og at de var mer dyptpløyende, interessante og relevante.

## 2.2 Hvem er informantene

Jeg har intervjuet ni kvinnelige rappere<sup>5</sup>, en kvinnelig hip hop-dj og sangerinne, og en mannlig produsent og hip hop-dj. Informantene var mellom 18 og 29 år. To informanter var etnisk britiske, og ni av informantene var av afrokaribisk eller afrikansk opphav. De med afrokaribisk eller afrikansk opphav har middelklassebakgrunn, mens de to etnisk britiske har vokst opp i ”council estates”, som er det samme som sosialboliger. De sistnevnte formidlet at veien deres inn i hip hop-kulturen hadde vært vanskelig<sup>6</sup>. Informantene med afrokaribisk og afrikansk bakgrunn formidlet at de ble sosialisert inn i kulturen i oppveksten gjennom søsken, venner og på skolen, mens de to etnisk britiske ga uttrykk for at de hadde valgt hip hop mer eller mindre bevisst i ungdomsårene. Det ser ut som informantene har noe ulike erfaringer på bakgrunn av etnisitet og klasse, som blant annet har vært viktige for deres vei inn i kulturen, hvor jeg opplever at klasseaspektet er det som har preget erfaringene dere i størst grad. Dette er ikke noe jeg har valgt å fokusere på i analysene, informantutvalget er begrenset med hensyn til klasse og etnisitet og dermed er det vanskelig å si noe spesifikt og konkret om hvordan disse størrelsene virker sammen. Jeg har likevel forsøkt å berøre hvordan kulturen foregår ut fra disse posisjonenes erfaringer, men det er deres erfaringer som kvinnelige rappere som er hovedfokuset for oppgaven.

---

<sup>4</sup> Jeg vil gå litt mer inn på Dixons rolle i kapittel 5.

<sup>5</sup> Som tidligere nevnt: 7 personlige intervjuer, 2 over mail.

<sup>6</sup> Jeg opplevde at de med afrokaribisk og afrikansk opphav hadde et mer organisk forhold til kulturen, og ble sosialisert inn gjennom familie og venner. De opplevde ikke samme grad av motstand som de etnisk britiske, men på grunn av at informantutvalget mitt var såpass lite, og dette ikke var noe jeg tok for meg eksplisitt under intervjuene, er dette ikke noe jeg har valgt å gå inn på i oppgaven.

Utvalget ble i hovedsak til gjennom det som kalles ”snøballmetoden”, det vil si at de jeg intervjuet formidlet kontakt til andre informanter. Jeg fikk først kontakt med en portåpner, som videreformidlet kontakt til noen kvinnelige rappere, som igjen videreformidlet kontakt til andre. Utvalget består altså av personer innenfor samme nettverk, med unntak av to informanter jeg fikk kontakt med på annen måte. Jeg opplevde likevel at det var flere av informantene som ikke kjente til hverandre.

Problemet med utvalg som er basert på at informantene er tilgjengelige for forskeren, er at det er en tendens til at slike utvalg vil representere personer som er fortrolig med forskning, eller i hvert fall ikke har noe i mot at deres livssituasjon blir studert (Thagaard 2003: 54). Jeg opplevde ulik grad av motstand fra informantene mot å være med, og et par av kvinnene uttrykte i begynnelsen skepsis til mitt prosjekt. Etterhvert var det mange kvinnelige rappere som formidlet at de ønsket å være med, da de hadde hørt om meg gjennom andre kvinner som hadde blitt intervjuet. Dessverre hadde jeg ikke mulighet til å ta med alle jeg kom i kontakt med grunnet tidsbegrensning.

Utvalget mitt kan ikke sies å være representativt for alle kvinnelige britiske rappere. Jeg opplevde at informantene var ulike med hensyn til bakgrunn og erfaringer, men det var noen temaer og fortellinger som gikk igjen. De er informanter i en kultur og dermed forteller erfaringene deres noe om hvilke sosiale strukturer de forholder seg til og forhandler opp mot. Dorothy Smith er kritisk til at kvalitative undersøkelser ofte blir behandlet som begrenset til det enkelte tilfellet det omhandler. Hun hevder denne kritikken overser hvordan det lokale er situert i translokale relasjoner som kan generaliseres over visse rammer og derfor kan si noe om mennesker som er befinner seg i liknende institusjonelle regimer (Smith 2005: 42). Informantenes erfaringer kan formidle noe generelt om hvordan det er å være kvinne og rapper i britisk hip hop, og det kan fortelle noe om kjønns spesifikke forventninger, begrensninger og muligheter i liknende kulturer<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Kan eksempelvis knyttes opp mot kvinners erfaringer som topledere, som deltagere i mannsdominerte yrker og andre mannsdominerte kulturer.

## 2.3 Planlegging og gjennomføring av intervjuene

I forkant av intervjuene hadde jeg utarbeidet en detaljert intervjuguide. Jeg ønsket at intervjuet skulle være løst i formen, slik at informantene i noen grad kunne styre retningen samtalen tok. Jeg valgte likevel å ha en god del spørsmål og oppfølgingsspørsmål. Det føltes betryggende for samtalen, som skulle foregå på engelsk. I de første intervjuene fulgte jeg guiden relativt tett, men etter hvert som jeg ble tryggere fulgte jeg i større grad opp med spørsmål og forholdt meg friere til guiden. Noen av informantene snakket mye og styrte i stor grad retningen samtalen tok. Jeg passet likevel på å være innom alle temaene jeg ønsket å berøre. Andre snakket mindre og trengte mange oppfølgingsspørsmål, og jeg ledet dem mer inn på temaene. Intervjuene bærer altså preg av ulik grad av styring fra min side, men jeg har forsøkt å la alle informantene få snakke så fritt som mulig. Intervjuguiden ble ikke revidert, men en av informantene foreslo et tilleggsspørsmål om konkurranse jenter i mellom, som hun mente det var relevant. Jeg valgte å ta med spørsmålet i de resterende intervjuene.

Selve utspørringen foregikk i mai, og ble gjennomført i løpet av tolv dager. Intervjuperioden varte altså relativt kort, og dette kan ha vært en ulempe. Det kan tenkes at det ville vært nyttig om materialet hadde fått mer tid til å modnes med meg i intervjuprosessen og at jeg eventuelt kunne hatt nytte av å revidere intervjuguiden noe underveis. På den andre siden var jeg nødt til å være effektiv og fokusert, både på grunn av tidspress og fordi intervjuene skulle gjennomføres på engelsk. På kort tid fikk jeg et rikt og omfattende materiale, som jeg mener rommer mye interessant. Etter at jeg hadde gjennomført intervjuene følte jeg på mange måter at jeg hadde nådd et metningspunkt hvor jeg hadde oppnådd omfattende informasjon om emnene jeg var interessert i.

Intervjuene varte mellom en og to timer. Før hvert intervju gav jeg informanten en kort forklaring på hvordan intervjuet var lagt opp, og hva jeg kom til å spørre om. Det var nok en fordel å begrense fokuset på kjønnsaspektet i presentasjonen av prosjektet, og selv om jeg var tilbakeholden her, åpnet mange av spørsmålene i intervjuguiden opp for fortellinger om kjønnede erfaringer. Datamaterialet inneholder en stor mengde av slike erfaringer.

Intervjuguiden er bygget opp etter mønsteret ”tre med grener” (Rubin & Rubin 2005: 145). Den tar for seg temaer som til en viss grad foregriper analysen. Hvert intervju innledes med noen praktiske opplysninger, samt informasjon om informantens forhold til hip hop-

kulturen. Jeg startet altså med nøytrale emner som det er lett å svare på. De første spørsmålene var konkrete og dreide seg om deres forhold til musikk, deretter gikk jeg over til en del spørsmål om deres erfaringer som kvinnelige rappere. Dette var spørsmål jeg regnet med ville være vanskeligere å snakke om, og derfor plasserte jeg disse omtrent midtveis i intervjuet. Her ønsket jeg samtaler om hvordan de opplevde å være kvinnelig rapper, og om konkrete erfaringer rundt dette.

Da jeg spurte informantene om deres holdninger til - og meninger rundt det å være kvinne og rapper, fikk jeg ingen god informasjon om hvordan dette gjøres i praksis. Jeg spurte for eksempel om de syntes det var problematisk eller vanskelig å være kvinnelig rapper, og om de oppfattet kjønn som sentralt i britisk hip hop. Gjennomgående svarte de benektende på dette. De fortalte meg altså at kjønn ikke var relevant, at det ikke var noe vanskelig å være kvinnelig rapper, og at det fortonet seg omtrent likt det å være en mannlig rapper. Men da jeg spurte om hva de gjorde og fikk dem til å fortelle om konkrete erfaringer og hendelser, kom det frem at kjønn absolutt var noe de forholdt seg til. Ved å insistere på at informantene skal fortelle om hva de helt konkret gjør der de befinner seg, forsøkte jeg å unngå å havne i en ”institutional capture”, altså at intervjuet er fanget i en institusjonell diskurs som gir erfaringstomme beskrivelser (Smith 2005). Hvis jeg ikke hadde fått informantene til å fortelle om hva de gjør, ville jeg fått et mindre rikt materiale, uten den informasjonen jeg var ute etter. Jeg har derfor vært mer opptatt av å få vite hva informantene gjør, enn av å spørre dem om holdninger til kjønn. Et hovedpoeng i analysen min er at de systematisk *bekreftet* at kjønn var et viktig aspekt, og ikke noe helt uproblematisk når det kom til konkrete erfaringer og hendelser. Kjønn *er* relevant og noe de forholder seg til. Det preger deres erfaringer og handlingsrom som rappere, selv om dette ikke er noe de selv ønsker å fokusere på. Jeg tror denne spenningen i materialet ikke hadde trådt så tydelig fram om jeg ikke hadde valgt å fokusere på konkrete og faktiske erfaringer, etter inspirasjon fra Dorothy Smith.

Den motstanden jeg opplevde at informantene hadde mot å snakke om kjønnede erfaringer kan også ha vært preget av hvordan de ville presentere seg selv i forhold til meg som forsker og student (Thagaard 2003: 100). De ønsket sannsynligvis å presentere seg selv som selvstendige rappere, ikke som et offer for strukturelle hindringer i en mannsdominert kultur. Når de snakker om sine aktiviteter, erfaringer og sitt hverdagsliv har jeg vært spesielt opptatt av hva som hindrer dem i eller gir dem mulighet til å handle. Tricia Rose (1994) skriver at svarte kvinner gjør motstand mot seksuell objektivring og kulturell usynlighet, men også



mot akademisk tingliggjøring og mainstream, hegemonisk hvit feministisk diskurs. I hennes samtaler med rapperne Salt (fra Salt n`Pepa), Mc Lyte og Queen Latifah<sup>8</sup>, var det tydelig at de oppfattet feminisme som det samme som å ha en ”anti-mann holdning,” og at de ikke ønsket at deres arbeid skulle bli tolket inn i en slik kontekst. Men da Rose fikk formidlet at hun brukte det feministiske begrepet som en analysemetode, så var eksempelvis Mc Lyte komfortabel med å diskutere viktigheten av afroamerikanske kvinners uavhengighet og selvstendighet. I møtet mellom meg og mine informanter vises motstanden mot feministiske forståelsesrammer, og dette forteller noe relevant og interessant om deres forhandlinger opp mot ulike kjønnsdiskurser i sitt hverdagsliv, som jeg vil gå nærmere inn på i analysedelen, og spesielt i kapittel syv.

## 2.4 Refleksjon rundt intervjusituasjonen

Åtte av intervjuene ble tatt opp og deretter transkribert, mens to av intervjuene ble gjennomført over mail. Alle intervjuene ble holdt hjemme hos informantene, med unntak av ett som var på jobben til en av kvinnene. At intervjuene ble holdt hjemme hos informantene anser jeg som en klar fordel. Der følte de seg trygge og kunne innta rollen som vertskap og jeg som gjest, noe som fortonet seg som behagelig for begge parter. Vi ble ikke forstyrret av støy og andre mennesker, og lydopptakene ble bra.

Noen av informantene forventet seg et intervju i samme sjanger som musikkmagasinintervjuer, og flere av dem formidlet at jeg gjerne kunne bruke deres virkelige navn i oppgaven. Dette henger muligens sammen med et ønske om å få oppmerksomhet som artister, og at de oppfattet at mitt prosjekt kunne bidra noe til dette. Jeg hadde med en bekreftelse fra hovedveileder på prosjektet mitt, og her tror jeg den kom til nytte. Den bidro til at skillet mellom mitt intervju og magasinintervju ble tydeliggjort for informantene.

Som nevnt tidligere ble jeg advart mot at informantene ikke kom til å ville snakke om kjønnede erfaringer. Min erfaring var likevel at de hadde mye å fortelle om det å være kvinnelig rapper. De ytet motstand mot å bli fortolket inn i en kjønns- og

---

<sup>8</sup> Se bildevedlegg: Salt n`Pepa 9-11, Mc Lyte 7-8, Queen Latifah 4-6

undertrykkingskontekst, men kunne samtidig fortelle meg om erfaringer som tydet på at det nettopp var slik, noe jeg vil gå mer inn på i kapittel seks.

Sosiologen Karin Wideberg (2001) hevder at intervjurelasjonen lever opp til en type nærhet som forventes av kvinner. Personkjemi er viktig i en slik situasjon, men det er også viktig å ha en profesjonell tilnærming til informantene. I intervjusituasjonen opplevde jeg at jeg var nødt til å være bevisst på at det ikke skulle bli for intimt og kompispreget, blant annet på grunn av liknende bakgrunn, felles interesser og at vi var på omtrent samme alder. Likevel var det av og til vanskelig å stanse informantene fra å fortelle ”for mye” om seg selv, eller bli intime utover grensen for hva som er forsvarlig i denne typen ”engangssamtale” (se blant annet Fog 1994). Det ble min oppgave å holde en viss distanse, for å beskytte dem fra å formidle for private og intime erfaringer, og jeg er usikker på i hvilken grad noen av informantene var bevisste på at jeg skulle analysere intervjuene i etterkant, men som også forhåpentligvis ble tydeliggjort med bekreftelse fra veileder. I lys av min rolle som student og forsker, kan det oppstå en maktubalanse ved at jeg stiller spørsmål de kan føle seg forpliktet til å svare på. Denne ubalansen tror jeg ble utjevnet siden jeg var gjest og de vertskap, og at de dermed hadde informantene en større grad av kontroll.

## 2.5 Observasjon

Ved å intervju kvinnene hjemme hos dem selv, fikk jeg en bredere forståelse av dem som individer og artister. Jeg fikk også se hjemmestudioet til en av informantene, og dermed bedre innblikk i hennes arbeidsrutiner som var interessant og relevant som bakgrunn for noen av analysene gjort i kapittel syv.

I etterkant av et intervju ble jeg invitert på konsert med en av informantene. I tillegg til rapper var hun også konsertarrangør, og jobbet for mer oppmerksomhet rundt kvinnelige artister, noe hun var veldig opptatt av og fortalte mye om under intervjuene. Hun arrangerte månedlige kvelder på en liten klubb sentralt i London, og konsertkvelden jeg ble invitert på var tilegnet kvinnelige rappere. Jeg fikk være med bak scenen og fikk her snakke uformelt med noen av artistene som opptrådte. Her fikk jeg også en avtale om intervju med en av rapperne.

Det var interessant å se hvordan kvinnene iscenesatte seg selv på scenen. På konserten fikk jeg altså se i praksis noe av det jeg har analysert meg frem til i kapittelet fire om iscenesettelse av kjønn. Det har vært en klar fordel for analyseprosessen at jeg fikk delta og sett litt av miljøet i praksis. I tillegg var det interessant å se to av rapperne jeg intervjuet opptre, og det bidro til at jeg fikk en bedre og bredere forståelse av dem begge som individer og artister. Jeg har ikke utviklet noe systematisk analyse av observasjonene jeg har gjort, men har brukt dem som utfyllende bakgrunn for analysene.

## 2.6 Refleksjon over forskerrollen

Da jeg først fikk møtt en informant gikk ryktet i forkant og mange formidlet at de ønsket å være med. Før dette opplevde jeg at mange var litt kritiske til prosjektet, og jeg så meg nødt til å reflektere over hvorfor det var slik. Subkulturer har ofte vært kritiske til akademias innblanding, nettopp fordi de har opplevd forskere som overfører sin fortolkningsramme på kulturen, og fordi informanter har opplevd å bli fremstilt på en måte de ikke er komfortable med. Tove Thaagard (2003) hevder at tolkninger og presentasjoner som blir analysert frem ikke representerer informantenes forståelse, men forskerens fortolkning av informantens selvforståelse. Det er dermed viktig å beskytte informantenes integritet i analysene. Hvis forskerens perspektiv avviker fra informantenes forståelse av seg selv, kan fremstillingen oppleves som et overgrep (Thaagard 2003: 128). I mitt tilfelle kan det se ut som det har å gjøre med en frykt for en hvit feministisk middelklassediskurs, som har brukt mannlig overordning som beskrivelse av kvinnelige rappers forhold, og fokusert på deres marginaliserte roll. Dette er en tolkning de ikke nødvendigvis vil vedkjenne seg, siden det er en forklaring som fratar dem makt og handlingsfrihet. Dette blir utdypet i kapittel syv. Mine problemer med å få innpass kan knyttes til en slik oppfatning om forskning i subkulturer generelt, og som kanskje spesielt er tilstede i hip hop-kulturen.

Cheryl L. Keyes (2002) har eksempelvis vært kritisk til akademiske studier av kvinnelige rappere. Hun hevder flere av studiene kun bidrar med en delvis fremstilling av svarte kvinners stemmer innenfor hip hop, og at mange akademikere har en tendens til å fokusere på kvinners holdninger og respons til seksuell objektifisering, og dermed ignoreres de mange ulike rollene hos kvinner og kvinnelige rappere. Det bidrar til en forflatende fremstilling av kvinnelige rappere fra en hvit middeklasseposisjon. Dorothy E. Smith (2005) har kritisert

sosiologien for at forskerposisjonen ofte ikke blir synliggjort, men fremstilt som allmenn og universell. Smith hevder at forskere eksempelvis bør være forsiktige med å tre begreper som seksuell objektifisering nedover informantenes livsverden. Jeg har valgt å godta informantenes fortellinger om konkrete erfaringer som sanne. De deltar i kulturen og vet hva de gjør. Jeg stoler på deres kunnskap, og som student og forsker har jeg med mine spørsmål hjulpet dem med å sette ord på sine erfaringer. Deres vurderinger og forklaringer har også blitt brukt som materiale i analysene, men ikke fortolket som en sann beskrivelse av verden.

Spørsmålene som blir stilt i intervjusituasjonen vil alltid være styrende for samtalen. Noen ganger glemte jeg meg, og stilte informantene direkte ledende spørsmål. Deres forventninger til min oppfatning av dem gav noen interessante utslag under intervjuene, hvor de ytret motstand mot det de oppfattet som min båssetting av dem. Dette utviklet seg i etterkant til et frustrasjonsmoment i analyseprosessen, hvor jeg opplevde det som om jeg tredde min egen fortolkningsramme over informantenes virkelighet. Dorothy Smith (2005) hevder at ved å være på jakt etter ”gjøredata” gjennom å forsøke å få tak i informantenes ”work knowledge” kan man gå bak begrepene og for å finne ut hva de innebærer i praksis. I tillegg til å spørre informantene om hva de mener om ulike aspekter ved den britiske hip hop-kulturen og det å være kvinnelig rapper, har jeg også vært ute etter informasjon om hva de gjør helt konkret. Gjennom måten de forteller om sine erfaringer og aktiviteter på, har jeg forsøkt å finne ut noe om hva de forholder seg til, hvordan de snakker om andre de står i relasjon til, og hva som hindrer dem eller gir dem mulighet til å handle. Etter hvert kom det tydelig frem for meg at selv om de yter motstand mot å snakke om kjønnsundertrykking så vises kjønnsdiskursene i deres tale om praksis.

Til daglig og under intervjuene hadde jeg noen klesmessige identitetsmarkører som knyttet meg opp mot hip hop-kulturen, og i tillegg formidlet jeg at jeg var genuint interessert i kulturen og særlig musikkdelen. Dette gjorde at jeg ikke kun ble oppfattet som en utenforstående, men også som en slags deltager via felles interesser. Det at jeg var kvinne, hadde felles interesser og var omtrent på samme alder, tror jeg kan ha bidratt til at det var relativt enkelt å få innpass da jeg først fikk intervjuet noen. Forskerrollen er vanligvis ikke den rollen som gir lettest adgang (Wadel 1991), mens studentrollen er mer uformell, og det hadde sannsynligvis vært mye vanskeligere for meg å få innpass som professor eller ferdigutdannet.

## 2.7 Fra tale til tekst

Etter hvert intervju skrev jeg utfyllende notater og sammendrag av det jeg oppfattet som de viktigste temaene i intervjuet. Disse gir et helhetsbilde av min tolkning av intervjuet. Jeg har også fått med informasjon om mitt førsteinntrykk av informantene og noen enkle beskrivelser av deres hjemmeomgivelser. Etter transkribering leste jeg meg opp på teori og tidligere forskning om kvinnelige rappere i nordamerikansk hip hop. I den første bearbeiding av datamaterialet så jeg etter kategorier og sammenhenger, og forsøkte å danne noen overordnede karakteristikk og strukturerer. Det var en arbeidskrevende og omfattende prosess hvor det fortonet seg som en umulighet å få oversikt over hele datamaterialet. Jeg jobbet mye med å organisere og finne ut av hva som var det viktige i materialet mitt.

Utsagn kan få en annen mening når det er løsrevet fra konteksten det ble sagt i. I de transkriberte intervjuutdragene har jeg forsøkt å passe på at innholdet ikke endres. Transkriberingen av intervjuene er nærmest ordrett, men i sitatene i oppgaven har jeg fjernet gjentakelser og rettet opp språklige feil. Hensikten har vært å gjøre sitatene mer leservennlige, og gi et mer korrekt bilde av informantene. Jeg har likevel forsøkt å beholde det muntlige preget i sitatene.

## 2.8 Veien mot en kjønnsforståelse

Opprinnelig så jeg for meg at masteroppgaven skulle være en eksplorerende studie, hvor jeg skulle benytte meg av subkulturteori og tidligere relevant forskning. Forskningsbidragene om nordamerikansk hip hop og kjønn dreier seg i hovedsak om kvinners rolle i en historisk sammenheng om utviklingen i kulturen, og fokus har blant annet blitt rettet mot kvinnelige rappers marginaliserte rolle og hvordan de iscenesetter seg selv som artister (Keyes 2004, Perry 2004). Ingen av bidragene jeg leste om nordamerikansk hip hop har knyttet seg opp mot noen kjønnsteoretisk rammeverk. Det var ikke før et godt stykke ut i arbeidet at det gikk opp for meg at det var nødvendig å sette meg inn i samfunnsvitenskapelige kjønnsforståelser. Det viste seg at poststrukturalistisk kjønnsteori og ”queerteori” ville belyse materialet mitt på en mer interessant måte, enn det tidligere forskning på nordamerikansk hip hop og generell subkulturteori gjorde. Opprinnelig tenkte jeg at det var nok at jeg valgte å fokusere på kvinners erfaringer. Jeg reflekterte ikke over at det har helt andre implikasjoner enn å undersøke menns erfaringer. Hadde jeg eksempelvis valgt å se på

mannlige rapperes erfaringer, hadde det ikke dreid seg om kjønnsforskning, men subkulturforskning.

## 2.9 Kjønnede betydninger

Jeg hadde store mengder med data, og fikk snevret inn problemstillingen ved en overordnet fokus på Hanne Haavinds (2000) begrep ”kjønnede betydninger” som er et godt analytisk grep i mitt tilfelle.

Det analytiske begrepet kjønnede betydninger skal fremheve at en studerer hvordan mennesker blir og er kvinner og menn både for seg selv og hverandre, og for hvilke forhold dette gjøres relevant i deres liv (Haavind 2000: 7).

”Kjønnede betydninger” er et analytisk begrep som fremhever at en studerer hvordan mennesker er og blir kvinner og menn både for seg selv og andre, og på hvilke måter og for hvilke formål dette gjøres relevant i deres liv. Med dette forklarer hun hvordan kjønn gis en kulturell og sosial betydning som er løsrevet fra de enkelte aktørenes biologiske kjønn. Fenomener som knyttes til kjønn kan forankres i samspillet mellom personer, og ikke bare som følge av kjennetegn ved personene. Ved å bruke dette begrepet blir en frigjort fra tanken om at kjønnsforskjellene er uløselig knyttet til å studere hva en kvinne og mann er. Slik har jeg vært på utkikk etter hvilke måter og for hvilke formål kjønn gjøres relevant i informantenes dagligliv. Jeg har ikke benyttet begrepet direkte som en analytisk kategori, men det har hjulpet meg med å skjerpe blikket i prosessen med å få oversikt over hvordan kjønn har betydning i det omfattende datamaterialet jeg satt ovenfor.

## 2.10 Forskningsetikk

Forutsetningen for å kunne sette i gang et intervju, er at man har fått et fritt og informert samtykke. Alle informantene ble fortalt om hensikten ved undersøkelsen, dens tema og fokusområder, samt at de ville bli fullstendig anonymisert i fremleggelsen av materialet. Jeg informerte også om at de når som helst kunne trekke seg fra intervjuet. Alle informantene ble forespurt om samtykke til å ta opp intervjuet på diktafon, og informert om at dataene ville bli slettet etter at prosjektet var ferdig.

Datamaterialet er anonymisert og selve oppgaven er skrevet på norsk, mens intervjuene er gjennomført på engelsk. Det er dermed lite sannsynlig at noen i informantenes nærmiljø vil lese oppgaven og kunne kjenne dem igjen. Et problem med at jeg skriver oppgaven på norsk, er at informantene ikke har tilgang til materialet. For å ivareta tilbakeføringskravet i forskningsetikken, skal jeg skrive en artikkel med hovedfunnene mine på engelsk. Denne vil jeg forsøke å få publisert i et britisk magasin med lesere i hip hop-miljøet, og jeg vil sende den til informantene som har vært med, noe flere av dem også har etterspurt.

Jeg er opptatt av informantenes *erfaringer* som kvinnelige rappere, og dermed er ikke prosjektet individfokusert. Gjennom hele prosessen har jeg forsøkt å ivareta informantenes perspektiver, ved å vurdere og å reflektere rundt spørsmålet om fortolkningen er noe de ville kunne støttet opp om og kjent seg igjen i. Jeg har forsøkt å bidra med fortolkninger som ikke skal virke fremmedgjørende, og unngå å presse informantenes fortellinger inn i forhåndsdefinerte kategorier. Jeg ønsker heller å forklare hva deres fortellinger og erfaringer innebærer. Dorothy E. Smith (2005) hevder at informantene er eksperter på eget liv, og med et slikt utgangspunkt er jeg der for å lære om deres erfaringer. En slik innfallsvinkel bidrar til at informantene får snakke om det de er eksperter på, noe som i seg selv er en god ting, og det bidrar til å begrense den maktbalansen mellom forsker og informant jeg har vært inne på tidligere i kapittelet. Denne måten å se informantene på har jeg tatt med meg både i datainnsamlingen og i analysen.

## 2.11 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg fortalt om hvordan datainnsamlingsprosessen fortonet seg, og jeg har nevnt noen av de problemene jeg støtte på. Det var vanskelig å få innpass som student, kanskje spesielt siden jeg er fra Norge og ikke hadde noen kontakter i England. Da jeg fikk kontakt med en portåpner gikk det betraktelig lettere.

Som jeg har vist, yter informantene motstand mot å snakke direkte om kjønnede erfaringer, og i transkriberings og analyseprosessen gjorde dette meg usikker på om jeg overførte mine egne forventninger og teoretiske fortolkningsramme til forståelsen av informantenes erfaringer. Men etter hvert som jeg fikk mer innsikt i materialet, kom det tydelig frem at det lå masse informasjon om kjønnede erfaringer og aspekter i det. Arbeidet med intervjuguidet

var preget av at jeg nettopp hadde lest Dorothy Smiths *Institutional Ethnography* (2005) og det har hjulpet meg å stille relevante og interessante spørsmål.

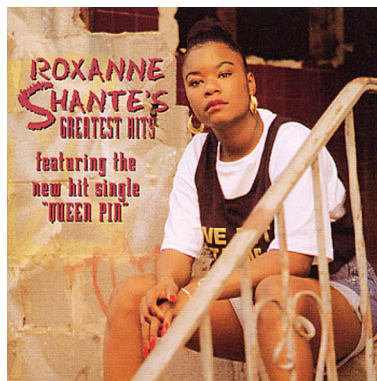
Det har vært viktig for meg å ivareta informantens perspektiv og integritet, og dette har jeg hatt i bakhodet i analyseprosessen. Det var en klar fordel at jeg hadde lest gjennom Smiths bok i forkant av feltarbeidet. Det gjorde meg ennå mer bevisst på å ivareta informantenes integritet, og å lære av deres omfattende kunnskap om den britiske hip hop-kulturen. Det har vært fruktbart for meg å være en utenforstående, jeg fikk blant annet mye ”goodwill” ved at jeg ikke behersket språket til det fulle, noe som bidro til å tydeliggjøre at jeg var en student som var der for å lære av dem.

Som vist har oppgavens karakter gått fra kulturfokus til å bli mer en rendyrket kjønnsoppgave, hvor fokuset rettes mot kjønnede erfaringer i en spesifikk kultur. Jeg forandret altså perspektiv underveis, noe jeg mener har vært avgjørende for prosjektet og funnene mine. Dette vil jeg gå mer inn på i neste kapittel, og det kommer også frem i analysedelen.





1.



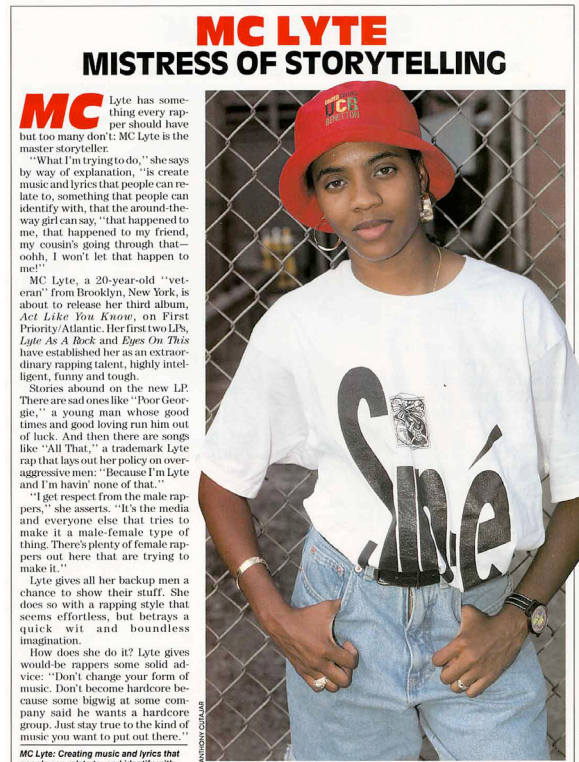
2.



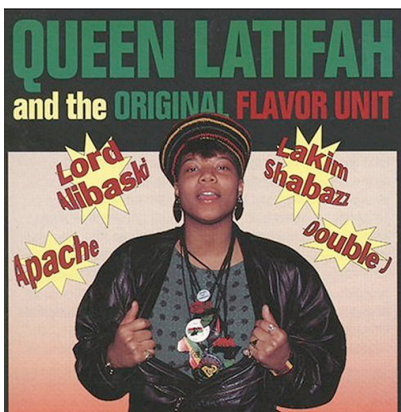
3.



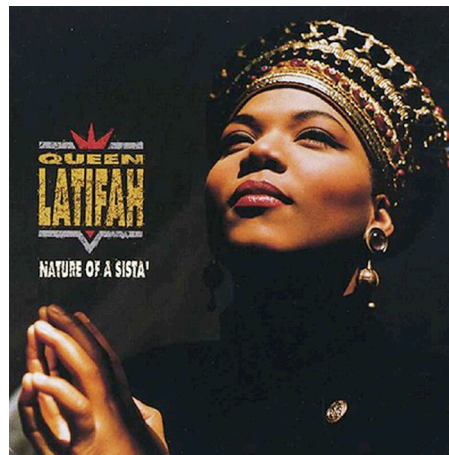
4.



7.



5.



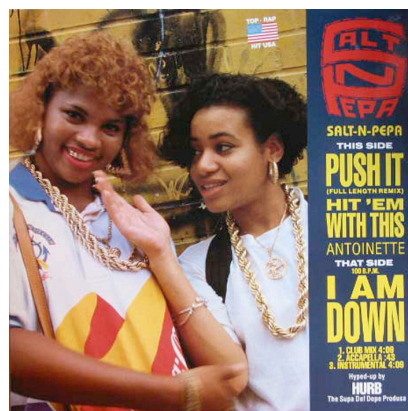
6.



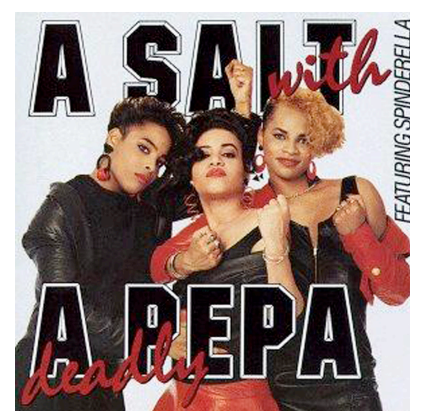
8.



9.



10.



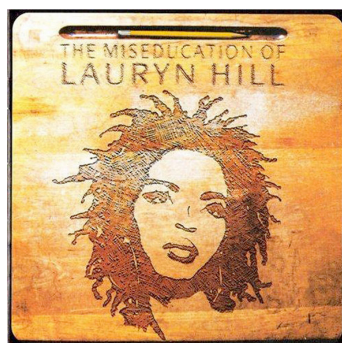
11.

Roxanne Shanté regnes som en pioner i amerikansk hip hop, med sin debut som rapper i 1984. Salt n Pepa slapp sitt debutalbum i 1986, mens MC Lyte og Queen Latifah hadde sine offisielle debuter i henholdsvis -88 og -89. Den visuelle fremtoningen til artistene er, sett med dagens øyne, relativt kjønnsnøytral. MC Lyte ble tidlig kritisert for å ha et maskulint image. Queen Latifahs image henviser tydelig til hennes afrikanske røtter. Salt n Pepa fikk sitt kommersielle gjennombrudd med hit-singelen "Push it," og på oppfølgeralbumet "A Salt with a deadly Pepa" ser man tendensen til å fokusere på et mer sexy image, men mer "fly" og "funloving", enn "badwomen" og de eksplisitt seksuelt utfordrende kvinnelige rapperne.





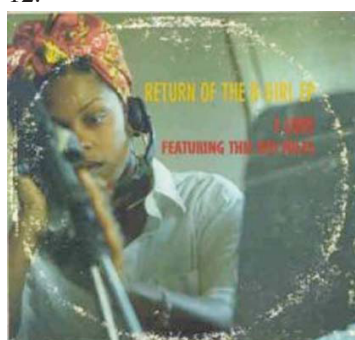
12.



13.



14.



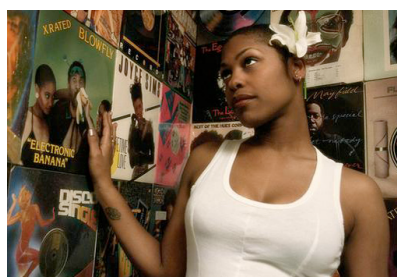
17.



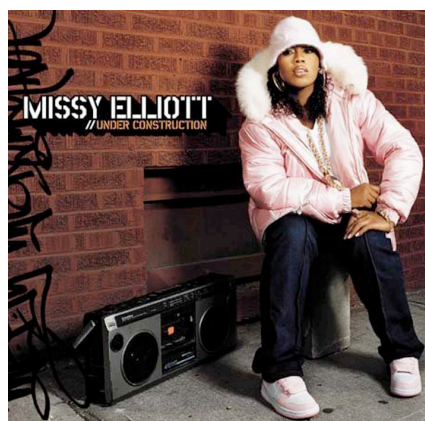
15.



16.



18.



19.



20.

Gjennom 90-tallet fikk flere hip hop-artister kommersiell suksess, og i begynnelsen av det 21. århundret dominerte hip hop og R&B internasjonale hit-lister. Med den kommersielle suksessen ble også fokuset på image tydeligere. De kvinnelige hip hop-artistenes image representeres her ved Lauryn Hill og T-Love ("Queen mother"), Missy Elliott og Eve ("Fly") og Foxy Brown og Lil Kim ("Badwomen", "Sistas with an attitude"). Jean Grae er et eksempel på en rapper som forsøker å unngå fokus rettet mot sitt kjønn ved å tone ned feminine kjennetegn, og slik fremstår hun som tøff og aggressiv.

Missy Elliott er en av få kvinner som har markert seg som en suksessfull forretningsentreprenør ved å ta kontroll over flere aspekter i sin egen karriere. Dette er unikt for en kvinne, ikke bare innenfor hip hop, men i musikkindustrien generelt. Gjennom sin produsentrolle har hun hjulpet frem flere kvinnelige artister, bl.a. britiske Lady Sovereign. Samarbeidet rundt "Respect ME"-kolleksjonene med sportsklærgiganten Adidas har gitt henne en viktig posisjon i et stadig ekspanderende marked.



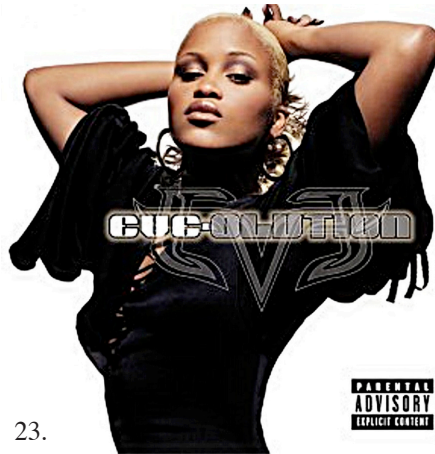
21.



"I'm not rappin' as a female. I'm rappin' as an artist"



22.



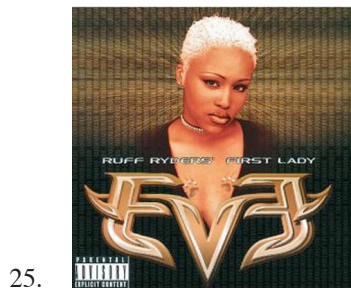
23.



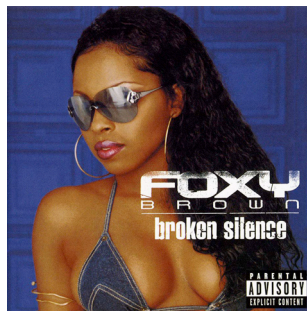
24.



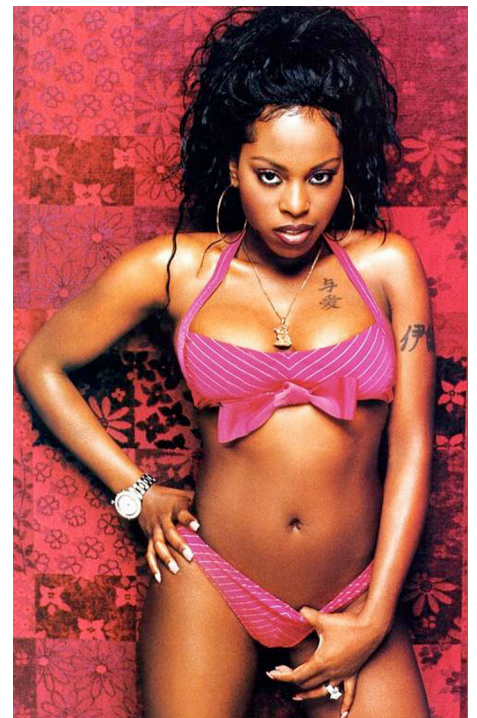
29.



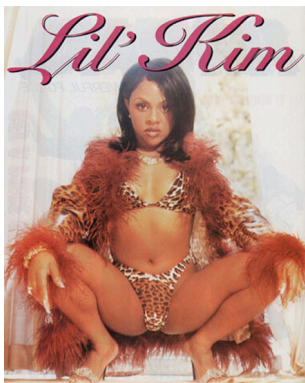
25.



26.



27.



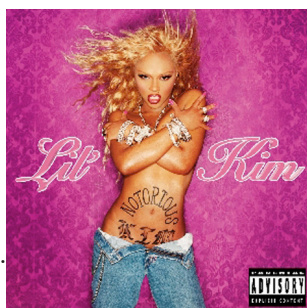
30.



28.



32.



33.



31.

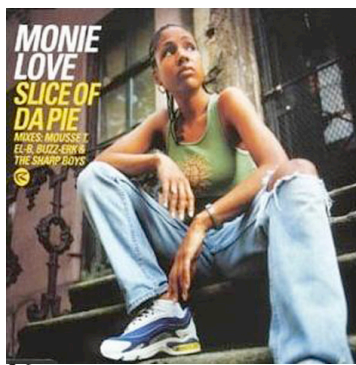


34.

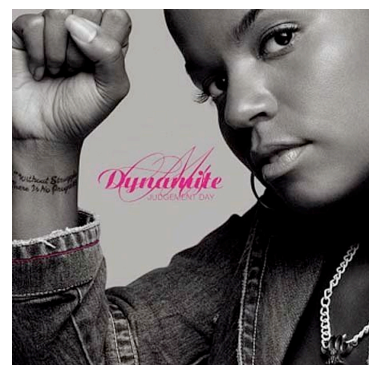




35.



36.



37.



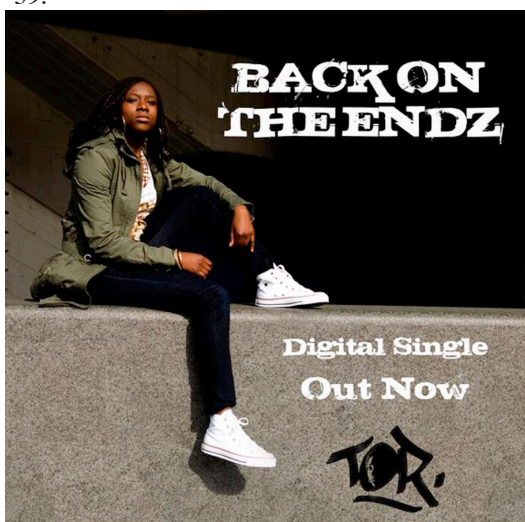
39.



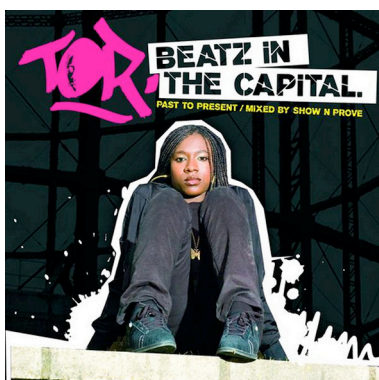
38.



41.



40.



42.



43.

Monie Love er en pioner i britisk hip hop og samarbeidet på slutten av 80-tallet bl.a. med Queen Latifah. I 1990 kom Monie Loves debutalbum, "Down to earth".

De kvinnelige artistene fra den britiske hip hop-scenen passer ikke inn i de fire dominerende måtene å iscenesette seg på som Cheryl Keyes har observert i nordamerikansk hip hop. Det er tydelig at gjennom artistenes britiske tilhørighet oppstår egne krav til image og fremtoning, som belyses i kapittel 4 og 5.

Ill. 35-36: Monie Love, ill. 37-38: Ms. Dynamite, ill.39: Lady Fury, ill. 40-42: Tor, ill. 44-46: No Lay, ill. 47: No Lay & Lady Sovereign, ill. 48-53: Lady Sovereign.

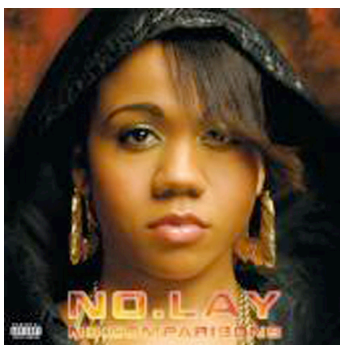


*"I'm not rappin' as a female. I'm rappin' as an artist"*



44.

45.



46.

50.



48.



47.

49.



51.



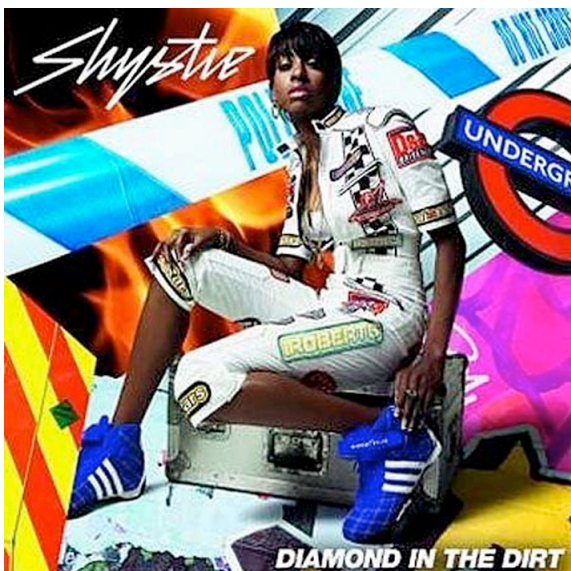
52.



53.







54.



55.



56.



57.



58.



59.



60.



61.



62.



63.



64.

Shystie debutalbum “Diamond in the dirt” kom i 2004. Hun hadde hovedrollen i den interaktive tv-serien “Dubplate drama” hvor Shysties karakter forsøker å slå gjennom som rapper. Serien er basert på den britiske undergrunns hip hop-scenen.

Estelle slo igjennom i England med singelen “1980” i 2004. Da var imaget hennes i stor grad preget av hip hopens kulturelle referanser og stilmarkører. Gjennom sitt samarbeid med John Legend og Kanye West fikk hun i 2008 sitt gjennombrudd i Nord-Amerika og musikken hennes har blitt mer R&B-orientert. Dertil har imaget hennes blitt tilpasset det nordamerikanske R&B-segmentet, hvor hun fremstår mer som en tradisjonell “syngedame,” slik jeg går mer inn på i kapittel 4.2.

MC Angel og Mz Bratt er nykommere på den britiske hip hop-scenen og de benytter seg i større av stilmarkører tradisjonelt knyttet til britisk undergrunns-hip hop.

### 3. Teoretiske perspektiver og analyseverktøy

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for de teoretiske perspektivene jeg skal bruke for å belyse det empiriske materialet som denne oppgaven bygger på. Jeg vil her gjøre rede for noen utvalgte bidrag på tidligere forskning på kjønn i nordamerikansk hip hop, samt relevante perspektiver på kjønn og seksualitet som hjelper meg med å belyse min problemstilling.

#### 3.1 Kjønn i nordamerikansk hip hop

Hip hop er et komplisert og omfattende terreng å orientere seg i med hensyn til kjønn, og kommersiell nordamerikansk hip hop blir ofte omtalt som direkte kvinnefiendtlig. I dette kapittelet skal jeg se nærmere på hva som har blitt skrevet om iscenesettelse og kjønnsrepresentasjon i nordamerikansk kommersiell hip hop. Jeg vil i hovedsak fokusere på bidragene til etnomusiologen Cheryl L. Keyes og jusprofessoren Imani Perry, som begge har skissert noen dominerende representasjonsuttrykk i nordamerikansk hip hop. Kapittelet tar for seg hva de har sagt om konstruksjon av identitet og selvrepresentasjon, og i kapittel 5 vil jeg vil sammenlikne hva mine informanter forteller om image og fremtoning, med bidragene til Keyes og Perry.

##### 3.1.1 Fra subkultur til globalt fenomen

Hip hop har utviklet seg fra å være en subkultur som oppstod i Bronx på slutten av 70-tallet, til å bli et omfattende globalt fenomen med særegne lokale uttrykk. Britisk hip hop har sterke røtter til nordamerikansk hip hop, og kulturene har en del fellestrekk. Både i Storbritannia og i Nord-Amerika er flertallet av de aktive på scenen svarte menn. De fleste av studiene på nordamerikansk hip hop omhandler menn, men i de siste årene har det blitt mer fokus på kvinner. Flere av arbeidene omtaler hip hop som en kultur hvor det er vanskelig for kvinner å få innpass og respekt som utøvende artister (se blant annet Perry 2005, Morgan 2008, Keyes 2004, Crenshaw 2008).

Sosiologen Mavis Bayton (1998) skriver at det er en tendens til at forskning på kvinner i populærkultur og musikk ikke blir sett på som interessant. Et eksempel på dette er Nelson Georges utsagn i hans bok *Hip Hop America* (1997), hvor han hevder at kvinner kunne vært

fraværende fra hip hop; kulturen og musikken ville likevel ha vært den samme. Han mener altså at kvinners deltagelse i hip hop-kulturen ikke har bidratt med noe relevant for kulturens utvikling.

Imani Perry hevder at hip hop er en kultur der svarte menn kan utforske og utfolde det hun kaller for “black male identity” (Perry 2005: 118). Hip hop har i flere studier blitt tolket som en kultur hvor svarte menn kan leve ut sin maskulinitet, i et samfunn der de ellers har begrensede muligheter (Dyson 2004, Kelly 2004, Judy 2004). Fattige og underprivilegerte menn har ikke hatt mulighet og ressurser til å være høykulturelle, og som en slags løsning på dette kunne de heller blitt subkulturelle (Kelly 2004: 122). Rap, som et kulturelt uttrykk, konkurrerer mot desperasjon og økonomisk deprivasjon som dominerer i det svarte fellesskapet i Nord-Amerika, og bidrar slik med mulighet for kulturell motstand og en måte å håndtere rasisme og fattigdom på (Dyson 2004: 37–68), men er kun tilgjengelig for (svarte) menn.

Angela McRobbie & Jenny Garber (1997) påpeker i en artikkel fra 1975 at forskning og teorier om subkulturer vanligvis har fokusert på menns rolle, og de hevder at subkulturer blir sett på som skapt av og for menn. Kvinner deltar ikke i kulturen under de samme forutsetningene, de blir altså ikke ansett som fullverdige deltagere i kulturen. Dette kapittelet tar for seg hvilke roller som har blitt presentert som tilgjengelige for kvinner i forskning på nordamerikansk hip hop, og jeg vil også se på hvordan nordamerikanske kvinner iscenesetter seg som rappere.

### **3.1.2 Motvilje mot å bli definert som sexy**

Imani Perry (2005) hevder at det på 80- og tidlig 90-tall, ikke var uvanlig at kvinnelige rappere hadde en motvilje mot å bli definert som sexy. Mc Lyte<sup>9</sup> var en av de første kvinnelige rapperne til å påpeke at sexisme og kvinnefiendtlighet var fremtredende i nordamerikansk hip hop. Mc Lyte ble kritisert av pressen og andre rappere for å ha et maskulint image. Hun gikk kledd i treningstøy og hadde på seg store gullsmykker, klær og accessoarer vanligvis assosiert med mannlige rappere. Det å tone ned feminine kjennetegn har i studier på kjønn og populærmusikk, og diverse andre kjønnsstudier, blitt tolket som en

---

<sup>9</sup> Se bildevedlegg 7-8



måte å fjerne fokuset fra utseende og kjønn på, for å få oppmerksomheten rettet mot det de gjør. Lauraine Leblanc har i sin studie av punkere i Nord-Amerika fra 1994 gjort liknende funn. Hun forteller at punkerjenter fikk respekt fra andre gutter i kulturen gjennom å være guttete, men samtidig ble de kritisert for å være maskuline. Som kvinne og deltager i en subkultur, eller andre mannsdominerte områder, er det vanskelig å unngå fokus rettet mot sitt kjønn. Som i punkerkulturen, påtvinger hip hop-kulturen motstridende krav til kvinner. I Mc Lytes sang ”Paper thin”(1988), hvor hun forteller om sitt dysfunksjonelle forhold til en mann som heter Sam, forhandler hun om at egenskaper tradisjonelt forstått som feminine og kvinnelige, slik som det å vise følelser og sårbarhet, heller skal bli forstått som et tegn på styrke og karakter, og ikke som kvinnelig svakhet.

When you say you love me, it doesn’t matter.  
It goes to my head as just chit chatter  
You may take this egotistical or just or worry free  
But what you say I take none of it seriously (...)

I’m not the kind of girl to try to play a man out  
I take the money and the gear and then break the hell out  
No that’s not my strategy, not the game I play  
I admit I play game but it’s not done that way  
Truly when I get involved I give it my heart  
I mean my mind, my soul, my body I mean every part  
But if it doesn’t work out, yo it just doesn’t  
It wasn’t meant to be you know, it just wasn’t  
So I treat all of you like I treat all of them  
And what you say to me is just paper thin

Lytes tekst viser at selv om Sams kjærlighetserklæring er “paper thin”, så er ikke det noe hun tar personlig eller skammer seg over. Hun har gjennomskuet hans tomme ord, og det gjør henne sterkere. Hun er ikke et offer, men en selvstendig og handlekraftig kvinne, som kan ta vare på seg selv. Samtidig som hun har blitt kritisert for å være en guttete rapper, har hun et kvinnefordelaktig tekstmateriale. Mc Lyte rappet også eksplisitt om kvinners marginaliserte rolle i hip hop, og hennes tekstmateriale har av akademikere blitt tolket som feministisk (Keyes 2005, Perry 2005).

### **3.1.3 Kritikk av den seksuelt utfordrende kvinnerapperen**

Rappere som Foxy Brown og Lil Kim<sup>10</sup> har blitt kritisert for å iscenesette seg selv på en kvinneundertrykkende måte. Måten de iscenesetter seg selv på, kan fortelle mye om kulturen de kommer fra. Morgan (1999) hevder at det er lett å kritisere rappere som Foxy Brown og Lil’ Kim, for i motsetning til Mc Lyte, Queen Latifah, Salt-N-Pepa, eller Yo Yo bidrar de ikke med ”Afro-femme reality, refined sensuality or womanist strength” (Morgan 1999:199). Disse rapperene fremstår ikke som feminister eller forfinet sensuelle, men har blitt kritisert for å reproducere et bilde av kvinner som objekter for mannens blick (Woldu 2004). Morgan er kritisk til at rappere som Lil’ Kim, Eve og Foxy Brown alltid blir fokusert på og kritisert når det skal snakkes om kjønn i rap:

The same sistas who boogied through the eighties singing “Aint nothing going on but the rent” were the ones up in arms about their daughters singing “No money, money, no licky, licky. Fuck the dicky, dicky” along with Lil’ Kim. Ironic since both sentiments reduce a brothers value to what’s in his wallet (Morgan 1999:199).

Som sitatet viser mener Morgan at kvinnelige rappere også fremførte et kritikkverdig tekstmateriale i tidlig nordamerikansk hip hop, men det visuelle imaget deres ble ikke oppfattet som kvinneundertrykkende. Som tidligere vist med Mc Lyte, har også kvinnelige rappere blitt kritisert for å være for maskuline. Det ser ut som kvinnelige nordamerikanske rappere enten har opplevd å bli kritisert for å være for maskuline, eller for feminine og kvinneundertrykkende.

### **3.1.4 Badman og badwoman**

Nordamerikansk hip hop har blitt et globalt fenomen, hvor store deler av publikumet er fra hvit middelklasse som har klare forventninger til hvordan en rapper skal fremstå. Den økende kommersialiseringen av nordamerikansk hip hop, har bidratt til at mange mannlige rappere iscenesetter seg tydelig og karikert, og dette har igjen ført til forandringer i hvordan de kvinnelige rapperne iscenesetter seg. Gail H. Woldu hevder i en artikkel fra 2006 at menn har lagt premissene for hvordan den kvinnelige rapperen kan presentere seg selv og at i tidlig hip hop var kvinner opptatt med å respondere på menns tekstmateriale. I artikkelen stiller Woldu seg kritisk til at mange kvinner i hip hop blir for komfortable med å respondere til

---

<sup>10</sup> Se bildevedlegg: Foxy Brown 26-28, Lil Kim 30-34

menn, og dermed får de ikke skapt sitt eget uttrykk. Men mannlige rappere responderer også på hva andre mannlige rappere har gjort, for å vise tilhørighet i kulturen. De er nødt til å sitere kulturelle normer for å bli aksepterte som rappere. Etter hvert som de har blitt det, kan de utfordre konvensjonene. Dette vil jeg gå mer inn på i kapittel 5.

Imani Perry (2005) hevder at de maskuline kodene som er utbredt innen hip hop, har sin opprinnelse i det hun kler for ”badman”-kulturen. Denne kulturen springer ut fra sort folkekultur som oppstod under slavedagene. ”Badman”-kulturen kan karakteriseres av et overdrevet maskulint uttrykk, og det har likhetstrekk med det R.V. Connell (2005) referer til som protestmaskulinitet. hevder at protestmaskulinitet er den kulturelt dominerende maskulinitetspraksisen, det vil si den hegemoniske maskuliniteten i nordamerikansk hip hop. Begrepet hegemonisk viser til dominante kulturelle idealer, som ikke behøver å være i overensstemmelse med praksisformene til flertallet av menn i kulturen (Connell 2005: 137). I kommersiell nordamerikansk hip hop iscenesetter de mannlige rapperne seg som ”badmen,” men det betyr ikke nødvendigvis at de er det i virkeligheten. Det protestmaskuline uttrykket legger normative føringer på hvordan mannlige rappere skal fremstå. Perry skriver at det finnes kvinner i hip hop som har et image som tilsvarer ”badman” rollen, og disse kaller hun ”badwomen of hip hop” (Perry 2004: 159). Perry skriver:

The “empowered female” rendering of “the badman” includes those sistas who brag about partying and smoking blunts (marijuana) with their men; seducing, repressing, and sexually emasculating male characters; or dissin their would-be competitors (male and female), all through figurative speech (Perry 2005: 205–206).

Det å iscenesette seg som ”badwomen of hip hop”, er en måte å håndtere de strukturelle hindringene og offerliggjøringen som ligger i hip hop for kvinner. Disse kvinnene benytter seg av samme lingvistiske område som menn, og Perry mener at de på den måten utfordrer det maskuline hegemoniet i hip hop (Perry 2005: 159). Perry hevder at mediebildet siden 90-tallet har vært dominert av det hun referer til som den seksuelt utfordrende kvinnerapperen. Hun trekker frem artister som Lil’ Kim, Eve og Foxy Brown som eksempler, kvinner som hun karakteriserer som ”badwomen”. Disse kvinnene benytter seg av samme tematikk og språklig uttrykk som menn, og fremstår på den måten som seksuelt frigjorte. De forandrer sine roller som passive objekter for seksuell oppmerksomhet, til en aktiv rolle hvor de kontrollerer sin egen seksualitet og kan bruke den strategisk. De er ikke passive ofre for omstendighetene, men har tatt en aktiv rolle i utformingen av sine liv og karriere som

rappere. Perry hevder at vi finner en skare av kvinnelige “badmen” som bruker voldsforherligende språk og omveltende *tricksterism*<sup>11</sup>, for å uttrykke og formidle kunstnerisk mot og dyktighet (Perry 2005: 156).

I 2003 var det vanskelig å finne en kvinne blant de mest populære kvinnelige rapperne, som ikke benyttet sin seksualitet i markedsføringen av seg selv (Perry 2005: 155). Etter overgangen til det 20. århundre, har det blitt tydeligere at seksualitet og seksuell objektifisering har blitt viktig i markedsføringen av kvinnelige rappere. Perry hevder at samtidig som slike krav til image og utseende dominerer, blir kvinner sluset inn i presentasjoner og arketypiske roller kodet som maskuline, for å få respekt som rappere (ibid). Kvinnelige rappere blir altså stilt ovenfor motstridende krav; de må være seksuelt attraktive, men samtidig formidle maskulinitet for å få respekt som utøvende rappere.

### **3.1.5 Femininitet og maskulinitet som motsetninger**

Imani Perry hevder at kvinnelige rappere responderer på den protestmaskuline rollen som dominerer i kommersiell hip hop. Tekstene til “the badwomen of hip hop” kan ha et innhold som fremstår som feministisk, men det visuelle imaget har blitt kritisert for å tilfredsstille maskuline pornofantasier, og dermed å bidra til undertrykkelse av svarte<sup>12</sup> kvinner (Woldu 2005:89). Hun eksemplifiserer dette med den kjente og omstridte kvinnelige rapperen Lil’ Kim. Hun fremstår som en sårbar og søt kvinne, fremstiller seg som et sexobjekt og rapper om samme tematikk som mannlige rappere. Lil’ Kim står i skarp kontrast til Mc Lyte, som har et tekstmateriale som er kvinnefordelaktig, og et image som har blitt oppfattet som maskulint. Hennes image og tekstmateriale står ikke i samme skarpe konflikt til hverandre slik som hos Lil’ Kim.

Mc Lyte benyttet seg av en klassisk ”strategi” for kvinner som deltar i maskuline kulturer. Hun benytter stilmessige uttrykk som mannlige rappere, og toner ned feminine kjennetegn,

---

<sup>11</sup> *Trickster* blir oversatt med bedrager, svindler, bløffmaker på Kunnskapsforlagets blå språk og ordboktjeneste, men i dette tilfellet referer det til “turning tricks,” altså å benytte seg av sin seksualitet som en ressurs evt. for å oppnå en form for gevinst som gjerne er økonomisk. Henspeiler likevel ikke til direkte prostitusjon.

<sup>12</sup> *Black* brukes i de teoretiske bidragene. Svart kan problematiseres som etnisk betegnelse og har muligens mer uheldige konnotasjoner på norsk. Brukes likevel i mangel av et bedre alternativ.

men formidler et kvinnefordelaktig tekstmateriale. Lil’ Kim, derimot, benytter seg av det samme lingvistiske området som menn, og har blitt tolket dit hen at hun utfordrer det maskuline hegemoniet i kulturen. Hun har blitt kritisert for å benytte seg av et visuelt image som er kvinneundertykkende, men iscenesetter seg samtidig som en kvinne med kontroll. Hun er ikke et passivt offer for strukturene, men benytter seg av sin seksualitet som en ressurs. Lil’ Kim og Mc Lyte har iscenesatt seg selv på to helt ulike måter, og disse uttrykkene finner man igjen hos mange andre kvinnelige rappere. Dette er en forenklet fremstilling, og vi kan selvfølgelig finne ulik grad av maskulinitet, feminitet eller seksuell eksplisitet hos kvinnelige rappere. Som den kvinnelige rapperen T- Love<sup>13</sup> sier i et intervju i boken *Its not about a salary*:

Well I’m not trying to dis Salt, who’s always, like En Vogue who comes up in their little red dresses and say, “Well, can we please have the mic?” But I’ve tried to be cute and show some cleavage and it never worked until I started elbowing my way past the muthafuckers. You have to con and connive, the shit that I have been through to get the mic, especially, at passing it over your head, and I’m not like, “Honey, let me have the mic please.” I know some girls do that and I’m letting `em know that shit don’t work. Cause now me and BJ can approach the mic like ladies, cause we’ve earned our respect (Cross 1993: 299).

Som sitatet viser var T-Love først nødt til albue seg frem og forlange respekt. Når hun hadde fått sementert at hun var en respektabel kvinnelig rapper, kunne hun formidle en større grad av feminitet, eller som hun selv sier: “now me and BJ can approach the mic like ladies, cause we’ve earned our respect”. Hun måtte altså først bevise at hun fortjente respekt og når hun hadde fått formidlet det kunne hun tilnærme seg mikrofonen som en kvinne.

Feminitet og maskulinitet er et begrepspar som defineres i motsetning til hverandre, det maskuline blir forstått som det motsatte av det feminine. Kategoriene har i den vestlige verden tradisjonelt blitt forstått, og knyttet til, en vestlig måte å tenke på, nemlig det å tenke i binære kategorier eller dikotomier. Som Anne Lorentzen skriver i en artikkel om kvinnelige komponister fra 2002, har vår vestlige tenkning gjort seg avhengig av å stykke verden opp i kategorier ved hjelp av begrepspar som er gjensidig utelukkende. Andre eksempler hun nevner på slike begrepspar er *kompleks-enkel*, *kropp-intellekt*, *objektiv-subjektiv* og *rasjonell-irrasjonell*. Disse begrepsparene er også gjerne knyttet til begrepsparet *maskulin-feminin*, slik at kompleks, rasjonell og objektiv tenderer til å bli oppfattet som maskuline kvaliteter, mens subjektiv, emosjonell og irrasjonell gjerne knyttes til feminitet.

---

<sup>13</sup> Se bildevedlegg: T-Love17-18

Kvalitetene er også organisert hierarkisk, slik at maskuline kvaliteter ofte blir vurdert høyere enn egenskaper som oppfattes som feminine (Lorentzen 2002: 5). Det at T-Love må bevise at hun fortjener respekt før hun kan formidle kvinnelighet eller femininitet, vitner om en slik hierarkisk vurdering av feminine og maskuline egenskaper. Hun må først sitere de maskuline konvensjonene som allerede ligger i kulturen, når hun har bevist at hun kan det, har hun mulighet til å formidle femininitet. Dette vil jeg se mer på i kapittel 5.

### **3.1.6 Autentisitet**

Det eksisterer en diskursiv kamp om hvem som har rett til å definere hva hip hop er, hvor det kommer fra, og hva det skal inneholde (Perry 2005: 228). I hip hop er autentisitet en kjerneverdi, men det er vanskelig å sette fingeren på hva det å være autentisk innebærer helt konkret i hip hop-kulturen. Begrepet autentisitet defineres på Kunnskapsforlagets språk- og ordboktjeneste som ”helt ut ekte, pålitelig, tilforlatelig. Som virkelig har den opprinnelse eller hjemmel som oppgis; ekte” (ordnett.no). Rådende subkulturforskning eniges i hovedsak om at subkulturer først og fremst er definert gjennom opposisjon til, eller avvik fra, mainstreamkulturen (bl.a. Hebdige 1979, Thornton 1997). Hip hop blir, i likhet med mange andre subkulturer, tolket som et fellesskap skapt av og for menn, og som et sted hvor menn kan skaffe seg kunnskap og integritet gjennom akkumulering av subkulturell kapital<sup>14</sup> (Kelly 2004).

Hip hop har blitt beskrevet som en kultur hvor menn kan konstruere og leve ut en mannsrolle som blir oppfattet som autentisk (Dyson 2004, Kelly 2004, Judy 2004). Autentisitet fungerer som en distingverende markør for å lukke kulturen for uønskede elementer og personer. Det kreves kulturelt spesifikk kunnskap for å bli oppfattet som en autentisk deltager i kulturen. Autentisiteten kommer til et annet uttrykk for kvinner enn for menn. Som kvinner må de, i tillegg til å vise at de tilhører kulturen, også formidle femininitet, men det feminine står i et motsetningsforhold til et autentisk hip hop-uttrykk. Kvinnens erfaringer står i et motsetningsforhold til autentiske hip hop-erfaringer.

Hip hop oppstod som en gatekultur, og det har bidratt til å forme forståelsen rundt det som blir oppfattet som autentisk. Hip hop har alltid vært, og er fortsatt, sterkt knyttet til

---

<sup>14</sup> Dette vil jeg forklare mer inngående i kapittel 4, “Iscenesettelse av kjønn i britisk hip hop”.

den opprinnelige konteksten (Light 2004: 144). Etnomusiologen Cheryl Keyes (2004) hevder at undergrunnsrap<sup>15</sup> kan sees som en fortelling, og en måte å beholde autentisitet, ved å definere seg i motsetning til det kommersielle markedet. Autentisiteten defineres altså i hovedsak ut fra hva den ikke skal være. Gata blir forstått som dynamisk og som der det nye skjer, i motsetning til kommersiell populærkultur, som ofte tar opp fenomener som har blitt utviklet i gata. Hip hop har egne kodekser for klesstil og kunnskap, som kan tolkes som en form for subkulturell kapital. Disse er relativt stabile, og knyttet opp mot den opprinnelige gatekonteksten, men skaper ulike lokale uttrykk.

Musikkskribenten Ole Martin Ihle, hevder i Universitas at innenfor R&B<sup>16</sup> og hip hop finnes det helt andre kriterier for autentisitet, enn det man eksempelvis finner innenfor rocken. Han påpeker at kred<sup>17</sup> skapes på ulike måter i R&B og hip hop, og rock: Mens rockere helst skal fremstå som lurvete uansett hvor mye penger de tjener, er det for R&B-artister og hip hopere, hvor man kommer fra som avgjør om man har kred eller ikke. Dermed kan artistene tydeligere spille på lag med markedskreftene (<http://universitas.no/kultur/3856/>). Samtidig ligger det et krav om at rappere skal være originale, og det er en viktig del av det å bli forstått som ekte og autentisk. Mange rappere ynder å fremstille seg om unike enkeltindivider som ikke påvirkes av storsamfunnet, men som befinner seg utenfor mainstreamkulturen. Det forekommer en utbredt dyrking av rapperens personlige særpreg, og ”individualismediskursen” som eksisterer tåkelegger de andre mer konkrete autentistetskravene. I hip hop er det viktig å ha en fet stemme, originale ”rhymes”<sup>18</sup>, bra beats, og relevante og interessante tekster, men i virkeligheten er det nødvendig å formidle kulturell tilhørighet, og uten de korrekte identitetsmarkører vil aktørene ikke bli forstått som autentiske rappere. Det som blir ansett som autentisk er igjen maskulint konnoterte

---

<sup>15</sup> Rap brukes for å omtale vokalbruken; en måte å bruke vokal på som inneholder tekster som rimer og framføres på en rytmisk måte. Hip hop blir brukt for å betegne kulturen. Uttrykket hip hop brukes ofte synonymt med rap, men det er ikke uvanlig å skille mellom hip hop som et levested og rap som en musikalsk sjanger. Tydelig uttrykt av KRS-One i Hip hop vs rap: *Rap is something you do; hip hop is something you live.*

<sup>16</sup> R&B betegnet opprinnelig “Rhythm and blues,” en populærmusikksjanger som kombinerer jazz, gospel og blues. Sjangeren var opprinnelig dansemusikk for de svarte i ghettoen og hadde sitt kulturelle opphav i 1940-årene. Dagens R&B kan defineres som en form for kontemporær urban (afro)amerikansk pop.

<sup>17</sup> Forkortelse for kredibilitet, tilnærmet det samme som troverdighet i denne konteksten

<sup>18</sup> Rhyme blir oversatt med rim, vers eller regle, men jeg velger å bruke det originale begrepet, siden det også blir brukt i norsk hip hop.

egenskaper og identitetsmarkører<sup>19</sup>. Jeg har ikke lyktes i å finne noe konkret forskning om autentisitet i forhold til kjønn i hip hop, annet enn at det er menn som har hatt makten til å definere, og kvinner som har respondert på det (Woldu 2005: 89). I kapittel fem skal jeg se nærmere på hvordan kvinnelige rappere forhandler rundt autentisitet, og om en plass i britisk hip hop.

### **3.1.7 Iscenesettelse av kjønn i nordamerikansk hip hop**

Som nevnt tidligere, er kvinnelige rappere nødt til å forholde seg til hvordan menn allerede har definert denne kulturen. Dette påvirker hvilke presentasjonsformer som er tilgjengelige for kvinnelige rappere<sup>20</sup>. Cherlyl Keyes har i en artikkel fra 2004 beskrevet hvordan kvinnelige rappere har iscenesatt seg selv. Hun har kommet frem til fire distinkte måter å iscenesette seg på, som hun mener dominerer i nordamerikansk hip hop. Den første kategorien hun nevner er “Queen Mother”. Denne kategorien omfatter kvinner som ser på seg selv som ”African-centered icons” (Keyes 2004: 266). Keyes forteller at denne kategorien har røtter tilbake til tradisjonell afrikansk hoffkultur, og at dette understrekes av måten disse kvinnene kler seg på:

Women in this category adorn their bodies with royal or Kente cloth strips, African headdresses, goddess braid styles, and ankh-stylized jewellery. Their rhymes embrace black female empowerment and spirituality, making clear their self-identification as African, woman, warrior, priestess, and queen (Keyes 2004: 266).

Som sitatet viser er dette kvinner som kler seg i tråd med tradisjonell afrikansk hoffkultur. Dette er kvinner som krever respekt fra sine menn, og gjerne definerer seg som ”sistas droppin` knowledge to the people” eller ”intelligent black women” (Keyes 2004: 189). De iscenesetter seg som kvinnelige rappere som skal opplyse folket gjennom sin musikk. Keyes nevner Queen Latifah<sup>21</sup> som eksempel på en slik kvinne.

Rappere som defineres som “fly”, er kvinner som iscenesetter seg mer feminint enn eksempelvis Queen Latifah. ”Fly girls” går gjerne kledd i korte skjørt, høyhælte sko, har

---

<sup>19</sup> Dette forklares mer inngående i både kapittel 4 og 5

<sup>20</sup> Det påvirker også hvordan mannlige rappere presenterer seg. Det ligger normative føringer for begge kjønn, men jeg vil fokusere på hvordan kvinnelige rappere har presentert seg.

<sup>21</sup> Se bildevedlegg: Queen Latifah 4-6



moderne frisyre, smykker og markant sminke (Keyes 2004: 194). Denne stilen er påvirket av ”blaxploitation” filmer fra slutten av 60-tallet og midten av 70-tallet. Selv om disse kvinnene iscenesetter seg selv i tråd med dominerende forestillinger om skjønnhet i det nordamerikanske samfunn, påpeker Keyes at de fremstår som selvstendige og aktive, i stedet for som passive ofre i en kvinneundertrykkende kultur. Hun eksemplifiserer denne måten å iscenesette seg på med den kjente hip hop-trioen Salt-N-Pepa<sup>22</sup>:

They portray the fly girl as a party-goer, an independent woman, and as an erotic subject rather than an objectified object (Keyes 2004: 195).

Keyes hevder at mot slutten av 80-tallet var det mange kvinnelige rappere som var kritisk til denne måten å iscenesette seg på. Dette var kvinner som hadde et ønske om at publikum skulle fokusere mer på deres rapping, enn på deres fremtoning og image. Rappere som har formidlet et slikt ønske, har gjerne valgt å tone ned feminine kjennetegn, noe jeg kommer til å gå mer inn på i analysedelen av oppgaven.

Keyes nevner også ”lesbian” som en egen måte å iscenesette seg på, men lesbiske rappere har ikke vært et utbredt fenomen i hip hop. Keyes eksemplifiserer denne kategorien med rapperen Queen Pen, som hun hevder har bidratt med ny stemme for svarte lesbiske kvinner. Jeg kjenner ikke til noen andre kommersielle kvinnelige rappere som har fokusert på sin homoseksualitet i sitt tekstmateriale. Det at en svart kvinne har vært åpen om sin seksualitet på denne måten, er interessant fordi hip hop ofte blir beskrevet som en notorisk homofobisk kultur<sup>23</sup>. Kvinnelige rappere er en minoritet, så det at Queen Pen har formidlet en annen stemme har ikke ført til noen store omveltninger. Fraværet av andre og annerledes stemmer, spesielt med hensyn til seksualitet, i kommersiell nordamerikansk hip hop, kan si noe om de strenge normative føringene som ligger i kulturen.

Det Keyes refererer til som ”Sista with attitude”, tilsvarer kvinnene Perry kaller ”badwomen of hip hop”. I følge Keyes er dette kvinner som verdsetter selvstendighet og styrke, og presenterer seg selv i tråd med dette. Disse kvinnene har et tydelig seksualisert image, som tilsvarer det vi finner i mainstream populærmusikk hos eksempelvis Britney Spears. ”Sista

---

<sup>22</sup> Se bildevedlegg. Populær gruppe aktiv fra midten av 80-tallet og utover 90-tallet (9-11). Den kontemporære rapperen Missy Elliott (19-21) blir også brukt som et eksempel på en ”fly” rapper. I britisk hip hop er Shystie (54-56) en rapper som kan karakteriseres som en nedtonet utgave av ”fly girl”.

<sup>23</sup> For mer informasjon om emnet se Terrance Dean (2008) *Hiding in hip hop*

with attitude” benytter seg av samme lingvistiske område som mannlige rappere, og har ofte et lydbilde assosiert med gangsta rap.

Debbie Weekes (2004) har kritisert Lil’ Kim, Eve og Foxy Brown<sup>24</sup> for å benytte seg av et visuelt stiluttrykk lovpriset av mannlige rappere. Hun mener at disse kvinnene benytter seg av et uttrykk som kan oppfattes som kvinneundertrykkende, og at de med dette tilfredsstiller maskuline pornofantasier. Kvinnene rapper om selvrealisering og uavhengighet på en måte som i større grad opprettholder et maskulint hegemoni, enn bryter med en kvinneundertrykkende kultur<sup>25</sup>.

Keyes er inne på en diskusjon om disse kvinnelige rapperne kan bruke sitt kjønn og objektifisering bevisst, og at dette kan være en styrke. Det kan brukes som en måte å håndtere en marginalisert plass i kulturen og ta tilbake makt og selvstendighet på, i stedet for å fremstå som passive ofre for kulturens begrensninger. Weekes derimot, mener at artister som Lauryn Hill, Jean Grae og Missy Elliot<sup>26</sup> i større grad er politisk bevisste, og dermed kan bidra med en løsning på de ”problemene” tilknyttet til rappere som eksempelvis Lil’ Kim, Foxy Brown og Eve.

### 3.1.8 Forhandlinger

Weekes er opptatt av hvordan svarte kvinner forhandler i de rommene som har blitt skapt for dem innenfor musikkulturer. Som vist i dette kapittelet er det flere stereotypiske roller som kvinnelige rappere har operert innenfor, men som Keyes innvender, kan de skifte mellom disse måtene å iscenesette seg på og, overskride ”grensene” mellom de ulike uttrykkene. Keyes skriver:

They use their performances as platforms to refute, deconstruct, and reconstruct alternative visions of their identity. With this platform, rap music becomes a vehicle by which black female rapper seek empowerment, make choices, and create spaces for themselves and other sistas (Keyes 2005: 209).

---

<sup>24</sup> Se bildevedlegg: Lil Kim 29-34, Eve 22-25, Foxy Brown 26-28.

<sup>25</sup> Eksempelvis har mange av disse kvinnene omdefinert ordet bitch til en positiv betegnelse, i motsetning til dets opprinnelige betydning. Lyndah fra duoen Bytches with Problems (BWP) forklarer: “We use ”Bytches” (to mean) a strong, positive, aggressive woman who goes after what she wants. We take that on today ... an use it in a positive sense” (Keyes 2005: 271)

<sup>26</sup> Se bildevedlegg: Jean Grae (14-16) og Missy Elliott (19-21). Disse kvinnene formidler ulik grad av femininitet, men ingen av dem har et seksuelt eksplisitt image

Kvinnene benytter seg av sitt uttrykk for å dekonstruere, rekonstruere og forhandle om alternative måter å være kvinnelige rappere på. Hip hop har blitt fremstilt som et sted hvor kvinnelige rappere kan skape seg et rom, hvor de kan utfordre maskulint hegemoni ved å nå ut til menn med kvinnefordelaktig materiale, altså tekster som omhandler kvinner og deres erfaringer, til et mannlig publikum (se eksempelvis Keyes, Rose). For å utfordre det maskuline hegemoniet i hip hop, forutsettes det muligens at kvinnelige rappere deler kollektiv identitet og forståelse som kvinnelige rappere innenfor kulturen. Dette er ikke nødvendigvis tilfelle, og er noe jeg vil gå mer inn på i kapittel 7 og 8.

### **3.1.9 Oppsummering**

I dette kapittelet har jeg tatt for meg noen relevante bidrag på forskning om kjønn i hip hop. Bidragene jeg har tatt for meg dreier seg om nordamerikansk hip hop, siden det ikke har vært gjort noe liknende forskning på den britiske hip hop-kulturen. Perry har skissert en utvikling fra da kvinnelige rappere iscenesatte seg som en kvinnelig utgave av mannlige rappere, til den seksuelt utfordrende kvinnerapperen hun mener dominerer nå. Dette er en måte å forhandle om respekt for sitt musikalske uttrykk på, og på den måten nedtone fokus rettet mot kjønn. En slik strategi er nødvendigvis ikke vellykket, slik vi så med rapperen Mc Lyte, som da opplevde å bli kritisert for å være maskulin. Perry hevder at det i den senere tid har blitt mer vanlig at kvinnelige rappere benytter seg av sin seksualitet og sitt utseende. Grensene mellom den kvinnelige rapartisten og popartisten viskes ut, men de kvinnelige rapperne har et tekstmateriale som er mer eksplisitt enn det vi finner i R&B og popmusikk.

Som vi har sett har den kvinnelige rapperens måte å iscenesette seg selv på forandret seg. I startfasen var de kvinnelige rapperne mer maskuline, noe som har blitt tolket dit hen at de forhandlet om en plass i en maskulin kultur. Som vist i dette kapittelet eksisterer det noen normative føringer med hensyn til hvordan kvinnelige rappere kan iscenesette seg. Det eksisterer også en diskursiv kamp om hvem som har rett til å definere hva hip hop er. Man kan forhandle mellom disse ulike måtene å iscenesette seg på, men må vise noe som formidler tilhørighet til kulturen. Dette fortoner seg som vanskeligere for en kvinnelig rapper enn en mannlig, siden det som blir forstått som det autentiske i hip hop både er knyttet til gatekonteksten, og til maskulint konnoterte egenskaper og stilmarkører som er mindre tilgjengelige for kvinnelige rappere.

## 3.2 Kjønnsteoretisk rammeverk

Opprinnelig tenkte jeg at jeg kom til å bruke teoretiske perspektiver om subkulturer og tidligere forskning på kjønn i nordamerikansk hip hop. Sistnevnte forskning dreier seg hovedsaklig rundt en historisk redegjørelse for kvinnelige rappers marginaliserte posisjon, og ulike former for kategoriseringer av kvinnelige rappere. Disse teoretiske bidragene forteller lite om kvinnes konkrete erfaringer, og om hvordan de opplever det å være rappere. I slike studier blir tekstmateriale og bilder analysert, men jeg har ikke funnet noen relevante kvalitative studier på feltet. Bidragene skissert i kapittel 3.1 har likevel vært relevante som et bakteppe for å kontekstualisere hvilke diskurser informantene forholder seg til i sine forhandlinger om autensitet, som jeg hovedsakelig vil belyse i kapittel fem. Samtidig har det vært relevant i kapittel fire, hvor jeg har sett på hvordan de iscenesetter seg som rappere og hvordan de da forholder seg til hvordan nordamerikanske kvinnelige rappers iscenesettelse. Jeg oppfattet det derimot som vanskelig å benytte slike studier for å belyse de interessante og motstridende aspektene jeg mente at mitt datamateriale rommet. Derfor valgte jeg å benytte meg av det kjønnsteoretiske rammeverket. I analysene har jeg også hatt nytte av forskning som dreier seg om kjønn, i rock, pop, graffiti og punk, men i all hovedsak er det en *poststrukturalistisk kjønnsforståelse* som ligger til grunn for mitt arbeid. I dette kapittelet vil jeg forsøke å skisse ut oppgavens kjønns- og seksualitetsperspektiv, og jeg vil i hovedsak fokusere på filosofen Judith Butlers teori om performativitet.

### 3.2.1 Poststrukturalismen: Hvorfor forstår vi verden som vi gjør

Denne oppgaven har en poststrukturalistisk forståelse av kjønn og seksualitet. Det er viktig å merke seg at poststrukturalisme ikke er en selvstendig teoretisk retning, men et kritisk perspektiv. Hilde Bondevik og Linda Rustad (2006) hevder at poststrukturalistisk kjønnsforskning utfordrer den strukturalistiske tankegangen, og at retningen er opptatt av å oppnå samfunnsmessige og politiske endringer. Spesielt innenfor poststrukturalistisk feministisk teori har det vært viktig å vise at en såkalt felles forståelse, verken er gitt en gang for alle, eller er uten normative føringer (Bondevik og Rustad 2006: 51). Kjønn må forstås som en forskjell som er bevegelig og situert. Det er ikke mulig å snakke om kvinnen eller kvinneligheten som noe bestemt eller som entydig identitet. Anne Lorentzen utdyper dette i sin avhandling om kjønn i prosjektstudioet (2009), hvor hun hevder at det å bli et subjekt innebærer å bli innlemmet i en kultur og et språk på et spesifikt historisk tidspunkt. Gjennom

de samme prosesser som vi konstitueres og som konstituerer oss som subjekter, konstituerer og konstitueres vi også som kjønn (Lorentzen 2009a: 89–90).

Kjønn er altså ikke en stabil kjønnsidentitet lokalisert inne i hvert enkelt individ, men heller noe som blir konstruert, og som opprettholdes gjennom en diskursiv praksis. Diskurs er et sentralt begrep innen poststrukturalistisk teori, og i denne oppgaven vil jeg bruke diskursbegrepet om ”en bestemt måte å snakke om – og forstå verden eller et utsnitt av verden på (Winther Jørgensen og Philips 1999: 9). Diskurser skal ikke kun forstås som språklig praksis, men som at språk og praksis konstituerer hverandre gjensidig, og dette utgjør et diskursivt felt som skaper og gjenskaper virkeligheter (Fairclough 2008). Et nøkkelord i den poststruktrualistiske teorien er diskursiv kamp (Winther Jørgensen og Philips 1999: 159). Det innebærer at det oppstår kamper rundt hvilke diskurser som skal være gjeldende. I diskursene finnes det maktstrukturer som regulerer hva som til enhver tid kan bli sagt, hvem som kan si hva, og hvordan ting sies. Disse maktstrukturene er ikke universelle, men opptrer forskjellig innenfor ulike sosiale, kulturelle og historiske forhold. I den britiske hip hop kulturen eksisterer det diskurser som regulerer hva som skal sies, og hvordan det kan sies. Måten det snakkes om hip hop og rap på, skaper en normalisert forestilling om hva hip hop er, og påvirker hvordan kvinnelige rappere blir fortolket og forstått i kulturen.

### **3.2.2 To-kjønnsmodellen som forståelsesparadigme**

To-kjønnsmodellen som begrep og teoretisk modell, står sentralt innenfor både poststrukturalistiske kjønnperspektiver, og etter hvert også den sosialkonstruktivistiske kjønnforskningen mer generelt. Thomas Laqueur (1990) har sett på hvordan kropp og kjønn har blitt fortolket til ulike tider. Han hevder at det på 1700-tallet skjer et skifte i synet på kroppens anatomi og fysiologi. Det karakteriserer han som en endring fra en ettkjønnsmodell til en tokjønnsmodell. Dette innebærer at kjønn går fra å representere en sosiologisk kategori, altså kjønn knyttes til status og sosiale funksjoner, til å representere en ontologisk kategori, det vil si kjønn som iboende essens (Bondevik & Rustad 2006). Ettkjønnsmodellen var altså preget av en fysiologisk likhetstenkning, hvor det mannlige representerte mennesket og normen, men hvor kvinnen likevel ikke representerte en fundamental ulik essens. Laqueur hevder at i løpet av 1700- og 1800-tallet endrer kjønnsforståelsen seg totalt. Forestillingen om kvinner og menn som to ulike organismer og bærere av ulike egenskaper, erstatter

ettkjønnsmodellen (Bondevik & Rustad 2006: 44–45). Kjønnforskjellene knyttes altså til kjønnenes ulike biologi og fysiologi, og til psykologiske egenskaper og sosiale roller. Mann og kvinne eksisterer som to ontologisk distinkte kategorier, og kjønnforskjellene gjennomsyrrer organismen. Ved å vise denne historiske utviklingen i forhold til kjønnsforståelse, viser Laqueur at den vitenskapelige tokjønnsmodellen ikke er naturgitt. Tokjønnsystemet er noe som både menn og kvinner er med på å opprettholde gjennom sitt handlingsreportoar, og gjennom sin iscenesettelse av kulturelle kjønnsdiskurser (Ibid). Toril Moi (1998) hevder at to-kjønnsmodellen blir en generaliserbar kode og et fortolkningprinsipp, som fordeler kvaliteter mellom kjønnede kropp og som konstruerer kjønnen som nærmest to forskjellige ”arter.” I ytterste konsekvens fører dette til at kjønn blir gjennomsyrende, både for personen og alt det personen kommer i befatning med. *Alt gjennomsyres av kjønn.*

### 3.2.3 Judith Butler

Den feministiske teorien har tradisjonelt basert seg på forutsetningene om det biologiske kjønn som en gitt størrelse, og det sosiale kjønn som sosialt variabelt (Moi 1999). Judith Butler har en poststrukturalistisk kjønnsforståelse, og ønsker å komme frem til en historisk og konkret forståelse av kropp og subjektivitet, uten å bygge på skillet mellom biologisk og sosialt kjønn (Moi 1999). Butler mener det biologiske kjønn ikke er helt unndratt det sosiale, men at det biologiske kjønn er en diskursiv kategori. Kjønn konstrueres og konstitueres gjennom et komplekst forhold mellom diskurs og kropp, disiplinering og identifikasjon, performativitet og sitering, hvor også kroppen betraktes som en historisk kontingent størrelse, som er underlagt den samme diskursive betydningstilleggelse som det sosiale kjønn (Mühleisen 2002 i Lorentzen 2009b:90). Slik blir ikke det biologiske kjønn noe naturlig gitt, men heller en effekt av bestemte måter å snakke på. Måten vi bruker begrepet biologisk kjønn på i dag, har oppstått i en bestemt tid, i en bestemt kontekst og slik er det også historisk foranderlig. Hvordan vi forstår kroppen og materien er en effekt av visse diskursive praksiser og disse praksisene er med på å forme kroppene våre (Jegerstedt 2008: 75).

Det Butler refererer til som den heteroseksuelle matrise er en dikotomisk modell av to kjønn og det heteroseksuelt kjønnede begjæret, og har fellestrekk med Laqueurs historiske redegjørelse for to-kjønnsmodellen. Innenfor den heteroseksuelle matrisen blir to-

kjønnsoppfattelsen betraktet som en gitt størrelse. Butler mener at heteroseksualiteten er avhengig av andre former for seksualitet for å kunne befestes som normal, og hun problematiserer heteroseksualiteten som normal form. Hun spør deretter om forestillingen om to kjønn muligens dreier seg mer om politiske og sosiale interesser, enn om vitenskapelige fakta.

Butler ønsker å dekonstruere kjønnskategorier som binære, entydige og med en nødvendig forbindelse til spesifikke kropper (Butler 2006: 112). Begrepet performativitet snur opp ned på konvensjonelle antakelser om kjønn. Kjønn er et sett av handlinger som har den virkning at når vi gjør dem, konstitueres vi som kjønnede subjekter. Som Butler sier:

(...) identity is performatively constituted by the very expressions that are said to be its results  
(Butler 2006: 34)

Kjønnsidentitet blir altså til gjennom de kjønnede repetisjonene vi gjør, som vanligvis blir forstått som en del av kjønnsidentiteten. Det performative aspektet innebærer en forståelse av kjønn som gjøren, og ikke som noe som kan lokaliseres som en essens inne i det enkelte individ. Butler representerer et brudd med enhver essenstenkning, herunder også den såkalte sex/gender-modellen hvor det biologiske kjønn blir tatt for gitt. Samtidig tar hun et oppgjør med forestillingen om to distinkte og avgrensbare kjønn (Lorentzen 2009: 90). Den heteroseksuelle matrisen er subjektiverende, men den er også selve registeret som er forutsetningen for at den intensjonelle matrisen kan tre i kraft (Mühleisen 2002: 95). *Vi gjør og siterer våre kjønn gjennom den heteroseksuelle matrisen.*

### **3.2.4 Mulighet for endring**

Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame of the body that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being (Butler 2006: 178).

Butler hevder, som sitatet viser, at kjønn er sett med repeterende handlinger innefor en regulerende ramme, og som over tid blir naturalisert. De konstituerende handlingene komponeres ikke fritt av individet selv, men er både skapende og gjenskapende repetisjoner av allerede eksisterende tegn, tale eller konvensjoner. Handlinger er altså aldri helt fritt utformet, men bygger på eksisterende maler som setter noen rammer, og som på sitt mest effektive skjuler konvensjonene som repeteres. Det faktum at gjøren skjuler konvensjonene som repeteres eller siteres, er et forhold som bidrar til at kjønnsgjøren tas for gitt.

Handlingene fortolkes som et uttrykk for en etablert essens, mens det egentlig er selve handlingen som virker konstituerende (Lorentzen 2009b: 102–103). En vanemessig repetisjon bidrar altså til å konstruere en illusjon av naturlighet og essens, og dermed virker endring vanskelig. I følge Butler finnes ikke subjektet uavhengig av språket og det sosiale liv, og performativitet handler om hvordan språklige og kroppslige ytringer og uttrykk representerer normer for kjønnethet, og danner grunnlag for sosial og kulturell kjønnspraksis. Britiske kvinnelige rappere iscenesetter seg på spesifikke måter gitt de rådende diskurser tilgjengelige for dem, som jeg vil gå mer inn på i kapittelet om i kapittel fire om iscenesettelse av kjønn.

Butler mener at kjønn hele tiden må siteres og reproduseres for at vi skal tro det finnes: ”There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ”expressions” that are said to be its results” (Butler 2006: 34). Kjønnsideitet kan finnes, i den forstand at man kan føle seg som det eller det kjønn. Denne formen for sitering er, som vi tidligere har sett, ikke løsrevet, men institusjonalisert inn helt fra vi var små barn. Likevel åpner det opp for muligheten at gjentakelsene ikke blir helt riktige. Nettopp ved at normen for kjønnethet stadig må repeteres åpnes det også for muligheten til forandring (Jegerstedt: 2008: 84)

Butler hevder altså at det ikke finnes noen original, eller klart definert norm, som kjønn kan måles opp mot. Kjønn kan dermed repeteres med ganske store forskjeller, samtidig som en fortsatt blir forstått som mann eller kvinne. Slik oppstår nye kombinasjoner, feilsiteringer og nye betydnings- og handlingsmuligheter. For at endring skal kunne skje, er vi nødt til å herme eller sitere kjønnsuttrykket på feilaktig vis, og normbrudd tydeliggjøres når feminitet ikke knyttes til kvinnekropp, og maskulinitet ikke knyttes til en mannskropp, altså om kjønn ikke gjøres gjennom den heteroseksuelle matrisen. Judith Halberstam eksemplifiserer en slik hendelse i *Female Masculinity* (1998) hvor hun forteller om en opplevelse ved toalettbesøk på en flyplass, hvor to kvinner later som de betviler at hun hadde rett til å oppholde seg der. Dette oppfatter Halberstam at de gjorde, ikke fordi de følte seg truet eller usikre på hennes kjønn, men for å formidle at hun ikke var tilstrekkelig feminin og kvinnelig. Ved å ”gjøre kjønn” annerledes avsløres rammene for hvordan kjønn skal eller bør uttrykkes og ”gjøres”. Halberstam ble ikke akseptert som tilstrekkelig feminin til å befinne seg på et kvinnetoalett. I posisjoneringsprosessen til de kvinnelige rapperne er forhandling et



viktig begrep. De utfordrer oppfatninger om kjønn i britisk hip hop med sine forhandlinger om hva slags uttrykk som er tilgjengelige for dem.

### **3.2.5 Butlers relevans for mitt prosjekt**

Vi gjør våre kjønn på bakgrunn av den heteroseksuelle matrisen som modell. Den fungerer som et slags rutenett eller et mønster som definerer og disiplinerer oss i bestemte retninger (Lorentzen 2009a), og som gjør at vi oppfattes som mann eller kvinne. Kjønnsnormer som foreskriver en bestemt type oppførsel på en arena, kan bli oppfattet som feil på en annen. Samme type oppførsel kan bli vurdert ulikt ut i fra hvilket kjønn den som utfører handlingen tilskrives. Butlers perspektiv er fruktbart for denne oppgaven, fordi hun ikke betrakter kjønn som grunnleggende knyttet til spesifikke kropper, men som et område for potensiell strid. De kvinnelige rapperne forhandler om maskulinitet, femininitet og om å bli akseptert som fullverdige og kompetente rappere. Som jeg vil gå inn på i kapittel fem, er striden om autenticitet knyttet opp mot dominerende oppfatninger rundt maskulinitet og femininitet, slik jeg forsøker å tydeliggjøre i skjemaet i kapittel 5.1. Oppfatninger rundt hvordan en kvinnelig rapper skal fremstå, stemmer ikke nødvendigvis overens med dominerende oppfatninger om hvordan kvinner skal fremstå i samfunnet generelt. Dette vil jeg belyse i kapittel fem.

### **3.2.6 Avslutning**

Jeg har forsøkt å skissere ut hvordan kjønnsforskningen, og spesielt filosofen Judith Butler, har posisjonert seg i forhold til et essensialistisk syn på kjønn. I min undersøkelse er jeg blant annet interessert i å se på hvilke diskurser de kvinnelige rapperne forholder seg til. I hip hop kulturen finnes det en dynamikk eller en kamp mellom ulike diskurser. Jeg har observert at de kvinnelige rapperne forholder seg til en kjønnsdiskurs i hip hop, og en kjønnsdiskurs som gjelder i samfunnet generelt. Disse oppfatter jeg som motstridende, noe som belyses i analysene. Britiske kvinnelige rappere snakker i forhold til noen rådende diskurser og det er slik skaper de mening. Dette er ikke noe stabilt og uforanderlig, men bevegelige referansepunkter som er med på å gi mening i deres kunnskapsproduksjon.

## 4. Iscenesettelse av kjønn i britisk hip hop

I teoridelen så jeg på hvilke representasjoner som har dominert i nordamerikansk hip hop. I dette kapittelet skal jeg se på hvordan kvinnelige rappere presenterer seg selv innenfor den britiske hip hop-kulturen. Hvilke måter iscenesetter de britiske rapperne seg på og har de noe til felles med hvordan kvinnelige rappere har presentert seg i nordamerikansk hip hop? Jeg vil spesielt fokusere på bidragene til Keyes og Perry som jeg har skissert i kapittel 3.

Da jeg bestemte meg for å se på hvordan kvinner i britisk-hip hop forholder seg til kjønn, antok jeg at de ville fortelle om en del hindringer som kvinner i en mannsdominert kultur. Som kvinnelige rappere antok jeg at de ville oppleve motstand fra mannlige rappere på bakgrunn av deres kjønn. En slik motstand bunner i fordommer som ligger i kulturen, eksempelvis at det ikke finnes noen dyktige kvinnerappere. En mulig strategi for kvinner som blir utsatt for slike fordommer er å kle seg mer kjønnsnøytralt og tone ned kjennetegn tradisjonelt tolket som feminine (Lorentzen 2002) for å unngå unødvendig fokus rettet mot sitt kjønn. Kvinner som velger en slik strategi har blitt kritisert for å være maskuline guttejenter, slik vi så i eksempelet med Mc Lyte.

Jeg mener det er interessant å se på hvordan det fortøner seg å være kvinne i en subkultur hvor det maskuline er det som oppfattes som det opprinnelige og autentiske. I dette kapittelet skal jeg se på hvilke måter de britiske rapperne iscenesetter seg selv på og hvordan de begrunner sine klesvalg som artister.

### 4.1 Det er bare praktiske hensyn som gjelder

I intervjuene spurte jeg informantene om de mente de kledde seg representativt for det britiske hip hop-miljøet og om det var noen situasjoner hvor de ville tonet ned sin klesstil. Her forteller flere om en motsetning mellom å være ”tro mot seg selv” og underforståtte krav til klesimage som eksisterer i undergrunns-hip hop. Sandra er en suksessfull undergrunnsrapper og er den eneste jeg har snakket med som forsørger seg gjennom musikken. Hun er 26 år, har vokst opp i Øst-London og bor fortsatt der. Da jeg spurte henne om hun følte at hun trenger å tone ned sin klesstil i visse situasjoner, svarte hun kjapt at hun kler seg akkurat som hun vil og at hun ikke føler seg presset til å kle seg på noen måte. Hun

er en individualist, og det eneste hun tenker på når hun kler seg i forkant av en konsert er at det skal være praktisk og komfortabelt.

Nah, but yeah sometimes I wear skinny jeans, sometimes I wear kaki jeans and I would never wear a skirt on stage because I’m too active. But that’s just comfortableness, not because I would look too feminine. It’s just because I am literally bouncing around, and doing that in a skirt just doesn’t look right.

Som sitatet viser kommer Sandra først med en praktisk begrunnelse. Det viktigste er at hun føler seg vel og er komfortabel, og det gjør hun ved å kle seg praktisk med hensyn til bevegelighet på scenen. Det å kle seg i skjørt, er et lite hensiktsmessig arbeidsantrekk for en artist som er fysisk aktiv på scenen, da er det mer praktisk og komfortabelt å kle seg i bukse. Dette har ingenting med at hun vil se for feminin ut til å være en rapper, likevel avslutter hun argumentasjonen med å si at det ikke ser ”riktig” ut. En årsak til at det kan være at om hun hopper rundt på scenen ikledd et skjørt så kan brått undertøyet synes, og dermed vil hun vise mer av kroppen sin enn det hun er komfortabel med. Suksessfulle kvinnelige rappere i kommersiell nordamerikansk-hip hop er ofte mer komfortable med fokus på kropp og seksualitet og benytter seg bevisst av sin seksualitet i promoteringen av seg selv som artist (Perry 2005). Sandra viser at hun ønsker å distansere seg fra dette imaget.

Hvis jeg tolker det samme argumentet i lys av de autentisitetsskravene som eksisterer i undergrunns-hip hop, kan det se ut som om hun argumenterer på (to ulike) nivåer. Hun forteller at hennes holdning til klesimage er uberørt av omgivelsene og at hun kler seg som hun vil. Hun begrenses ikke av andre i miljøet eller utenforstående i samfunnet generelt. Her snakker hun i tråd med en individualismediskurs, som også står sterkt i hip hop. Som autentisk rapper må hun formidle noe unikt og ekte, hun må være tro mot seg selv og bør ikke ta hensyn til andres forventninger. Hun er seg selv, kler seg slik hun selv ønsker. Hvis vi ser nærmere på den siste setningen: “It’s just because I am literally bouncing around, and doing that in a skirt just doesn’t look right,” så viser det til at det er noen klesuttrykk som ikke ser riktige ut når hun opptrer. Her posisjonerer hun seg i forhold til et annet og motstridende autentisitetsskrav. Hvis hun kler seg i skjørt på scenen kler hun seg ikke i tråd med kleskodeksene som gjelder. Hun vil ikke bli oppfattet som undergrunnsrapper i skjørt. Hun kan ikke kle seg som en feminin popartist og samtidig bli oppfattet som en ordentlig rapper. Det er ikke kun praktiske årsaker som gjelder, men også det å få formidlet at hun er en rapper. For å bli forstått som en undergrunnsrapper kan hun ikke benytte seg av klesuttrykk som vanligvis blir assosiert med feminin heteroseksualitet. Hun må vise

tilhørighet ved å benytte seg av noen kulturelt spesifikke kjennetegn.

## 4.2 Image må stemme med det man vil formidle

Brittany er en 21 år gammel rapper fra Soho i London. Hun forteller at hun har store problemer med å forsørge seg gjennom musikken og er avhengig av sosialstønad for å overleve. Hun forteller at om hun kler seg kvinnelig og utfordrende så vil ingen ta henne seriøst som artist:

I find that if you dress up, you know. Like with high heels and all that, then no one will take you seriously. It’s like you have to be wearing a bloody tracksuit for them to take you serious.

I motsetning til Sandra, forteller Brittany tydelig at det ikke bare er på grunn av praktiske hensyn at hun kler seg slik som hun gjør. Hvis hun hadde kledd seg mer feminint og på en måte som oppfattes som seksuelt utfordrende så ville det fjernet fokus fra budskapet hun ønsker å formidle. Brittany hevder at om hun vil bli ansett som en seriøs rapper så er hun omtrent nødt til å ha på seg treningsdress. Som rapper er det viktig å vise tilhørighet til kulturen og dette gjøres ved å benytte seg av noen kulturelt spesifikke identitetsmarkører. I britisk undergrunns-hip hop har disse markørene klare fellestrekk til det imaget som vi så var utbredt hos kvinnelige rappere i nordamerikanske-hip hop på 80- og tidlig 90-tallet. Løse, ledige sportsklær har gjennom sin tilknytning til *break dance* blitt assosiert med hip hop. Joggedressen er en enkel og typisk uniform. Flere av de mest populære kvinnelige rapperne fra London kler seg i joggedress både på scenen og på fritiden. De har på grunn av dette blitt kritisert for å være maskuline guttejenter<sup>27</sup>.

Brittany formidler at hun som kvinnelig rapper har et begrenset repertoar å spille på hvis hun skal bli ansett som en ordentlig rapper. Det å pynte seg anses som useriøst. Hun forutsetter altså at tradisjonelle tegn på feminin heteroseksualitet ikke gir kredibilitet og status i britisk hip hop. Ved å tone ned feminine kjennetegn og benytte seg av et tradisjonelt hip hop-image er det lettere å bli tatt seriøst som artist. Perry forteller om en utbredt motstand mot fokus rettet mot kjønn og det å bli definert som sexy blant kvinnelige rappere mot slutten av 80- og

---

<sup>27</sup> Se bildevedlegget. Dette vises også hos mange kvinnelige rappere i tidlig nordamerikansk hip hop. Gjennom hip hops eksplosive økning har skapt nye produkter, eksempelvis hyperfeminine joggedresser, miniskjørt med adidas-striper, hettegensere med utringing og liknende.

tidlig 90- tallet (Perry 2005: 155). Dette kommer enda tydeligere frem når Brittany beskriver problemer rundt image og fremtoning når hun "freestyles" foran et publikum.

I can't go to open mic dressed like I would go out raving dressed up. Cause you know it, people won't take you seriously. So I'm just usually wearing my casual clothes in, my tracksuit when I go on a stage. Also you feel more comfortable, you don't feel like people are looking at you, you feel like people are listening to you.

Freestyling<sup>28</sup> er en form for rap hvor teksten improviseres og ofte er inspirert av foregående opptreden, ved for eksempel "dissing" av motstanderen. Dette kalles "freestyle battles". Som sitatet forteller opplever hun at publikum ikke tar henne og budskapet hennes alvorlig om hun kler seg på samme måte som hun ville gjort hvis hun skulle ut på byen og feste når hun skal freestyle foran et publikum<sup>29</sup>. Som rapper ønsker hun ikke å være et objekt for menns blikk. Om hun kler seg feminint og utfordrende blir fokuset rettet mot at hun er kvinne, i stedet for at hun er en rapper med et budskap. Mannlige rappere opplever også begrensninger med hensyn til klesstil. Kleskodeksen i hip hop har tradisjonelt sett vært sterkt knyttet til mannlig heteroseksualitet og gatekultur, men i de siste årene har noen kjente rappere tilnærmer seg en klesstil som er mer designfokusert og kanskje til og med glir over til et klesimage vi tradisjonelt sett ikke er vant til å se hos heteroseksuelle menn.<sup>30</sup> Dette speiler sannsynligvis ikke en større åpenhet homoseksualitet blant rappere<sup>31</sup>, men heller et økende fokus og aksept for mote og design blant rappere. Eksempelvis vil det sannsynligvis være lettere for en kvinnelig rapper å stå frem som lesbisk, blant annet fordi det å være kvinne og rapper i utgangspunktet blir tolket som et politisk "statement". Jeg har så vidt

---

<sup>28</sup> Freestyle eller freestyling er en del av hip hop-vokabularet. Finnes ikke et jamngodt ord i det norske språk, så jeg velger å bruke ordene som benyttes i kulturen.

<sup>30</sup> Se eksempelvis på rappere som Andre 3000, Common og nyere bilder av Kanye West

<sup>31</sup> Et unntak er Omar Little, en gangster i tv-serien The Wire. Han har vært med i flere hip hop-musikkvideoer, som eksempelvis: The Game "This Is How We Do", Tony Yayo "It's a Stick Up", Trick Daddy "Tuck Your Ice In", Sheek Louch "Good Love" og Young Jeezy "Bury me a G", i kraft av sin rollefigur, som er homoseksuell og ultramaskulin. Aksepten for hans homoseksualitet ligger nok i at rollefiguren samtidig er en hardbarka gangster, som bryter med stereotypiske oppfatninger rundt homoseksualitet og maskulinitet.

berørt temaet i kapittel 3.1.7 med den lesbiske rapperen Queen Pen<sup>32</sup>. På det nåværende tidspunkt kjenner jeg ikke til noen mannlige rappere som har kommet ”ut av skapet”.<sup>33</sup>

Brittany kan ikke iscenesette seg slik som den nordamerikanske ”seksuelt utfordrende kvinnerapperen” (Keyes 2005), om hun vil bli forstått som en autentisk britisk rapper. Både Brittany og Sandra formidler at det ikke ser riktig ut for hip hop-publikum at de benytter seg av tradisjonelle feminine kjennetegn. Det passer ikke med musikken og budskapet deres, om de eksempelvis hadde iscenesatt seg på samme måte som Lil’ Kim ville det sådd tvil rundt deres tilhørighet til det britiske hip hop miljøet.

Musikken til Sandra og Brittany er hip hop og derfor må de være påpasselige med å ikke bli seende ut som popartister. De vil bli forstått som en del av den britiske hip hop-kulturen og er dermed nødt til å vise at de kjenner til kleskodeksen som gjelder der. Lorentzen & Stavrum (2007) skriver om liknende problematikk i forhold til kjønnsaspektet i rock og popmusikk. Pop blir oppfattet som et feminint musikkuttrykk, og forstått som det rocken ikke skal være. Ut fra denne forståelsen har det blitt konstruert en polarisering mellom menn og kvinner og mellom maskulinitet og femininitet. Kvinner har i langt mindre grad har blitt tilegnet den typen autenticitet og skapende evner som gis verdi innenfor det rockestetiske regimet (Lorentzen & Stavrum 2007: 20). En kvinnelig rapper som ønsker å slå gjennom kommersielt må ofte omfavne et musikalsk uttrykk som blir oppfattet som feminint og mer passende, slik som tradisjonell popmusikk. Et eksempel på dette er den britiske rapperen Estelle<sup>34</sup> som i 2008 slo gjennom internasjonalt. På hennes første album rappet hun og hadde et image som har fellestrekk med de kvinnene jeg har intervjuet. På hennes siste album har hun mer eller mindre blitt en rendyrket R&B-artist med det imaget som forventes av en slik artist. Emma Mayhew (2004) skriver at kvinner tradisjonelt har dominert i rollen som popsanger og har ofte blitt devaluert gjennom en konstruksjon av femininitet som uerfarenhet og vokalist som en naturlig kvinnelig musikkrolle. Det å synge blir ansett som

---

<sup>32</sup> Mc Lyte har også senere i karrieren sin stått frem som lesbisk.

<sup>33</sup> Det var noe mediaoppstyr i forkant av lanseringen av *Hiding in hip hop* (2008) hvor Terrance Dean skrotyt av at han skulle avsløre flere kjente rappere som homoseksuelle. Uten at jeg har lest boken selv, antar jeg at det ikke er tilfelle, siden det ikke har vært noe store oppslag om det etter boken kom ut. Om kjente mannlige gangsterrappere hadde blitt avslørt som homoseksuelle hadde det helt klart blitt store medieoppslag ut av det, og det sier noe om hvor sterke normative føringer som ligger med hensyn til heteroseksualitet, spesielt for menn, i hip hop-kulturen.

<sup>34</sup> Se bildevedlegg 5-60

noe naturlig feminint i motsetning til det å rappe, og i delkapittel 6.4 skal jeg se nærmere på dette.

Kleskodeksen i britisk hip hop er preget av at det er en maskulin kultur. Kvinnelige rappere må også benytte seg av noen av de samme markørene som mannlige rappere for å vise tilhørighet. Brittany forteller for eksempel at når hun skal opptre kan hun ikke ”kle seg opp” med sminke, høye heler og skjørt slik hun ville gjort hvis hun skulle en kveld ut på byen. Det maskuline blir tolket som ekte hip hop, og kvinnelige rappere må formidle en viss grad av maskulinitet for å bli akseptert som rappere. Hvis Brittany formidler egenskaper som blir oppfattet som *for* maskuline vil hun bli tolket som om hun kopierer mannlige rappere. Hun må formidle tilhørighet, men samtidig ikke bli oppfattet som *for* maskulin. Sandra og Brittany befinner seg her i en tilsynelatende umulig situasjon. De kan ikke kle seg for feminint for da blir de ikke oppfattet som rappere. Samtidig kan de ikke kopiere menn, da blir de ikke oppfattet som ekte rappere, men som en etterlikning. De har et trangt rom å utfolde seg i som rappere og det er tilnærmet umulig for dem å bli oppfattet som fullverdige medlemmer av kulturen.

### 4.3 Større frihet for kvinner i britisk hip hop

Sandra mener det eksisterer mange stereotypier med hensyn til jenters utfoldelse innenfor hip hop. Både Keyes (2005) og Perry (2005) har som vi tidligere har sett, vært innom samme tematikk i sine fremstillinger av ulike typer kvinnerappere som har eksistert i nordamerikansk hip hop. Sandra mener jenter har begrensede valgmuligheter til å utforme sitt image som rappere:

There are a lot of stereotypes with girls, you know. Girls have to be like boys if they wanna do hip hop, or they have to be very boyish, or overtly sexual like Lil’ Kim.

Som sitatet viser mener Sandra at kvinnelige rappere i utgangspunktet kan velge mellom to stereotype uttrykk: Å være overtydelig seksuelt utfordrende, slik som Lil’ Kim, altså det som Perry kaller for ”badwomen of hip hop”, eller det Keyes refererer til som den seksuelt utfordrende kvinnerapperen (Keyes 2005, Perry 2005). Det andre alternativet Sandra ser for seg er at kvinner kan være guttete jenterappere. De har begrensede handlingsmuligheter som kvinner og kan i utgangspunktet velge mellom to motstridende uttrykk.

Candice er en 27 år og har vokst opp i utkanten av London. Hun er en garagesangerinne og jobber også som hip hop-dj og radiovertinne. Garage<sup>35</sup> har røtter til britisk hip hop og er en del av den urbane britiske musikkulturen. Candice utdyper Sandra sin beskrivelse av de stereotype fremstillingene som gjelder kvinnelige rappere. Hun forklarer hva hun mener er forskjellen på kvinnelige rappere i Nord-Amerika og Storbritannia:

In America they all – you know they’ll talk about sex, they’ll talk about being thuggish, they’ll talk about being just like the guys. Whereas over here I don’t think they feel the pressure to do that.

Som sitatet viser hevder Candice at kvinnelige rappere i Storbritannia ikke føler seg presset til å tilpasse seg de premissene menn har lagt i kulturen, som å rappe om sex, og tøffe seg og bevise at det er en av guttene, slik som mange nordamerikanske kvinnelige rappere gjør. Hun mener, slik som Keyes og Perry også har formidlet, at det er den seksuelt utfordrende kvinnerapperen som dominerer i nordamerikansk-hip hop. Det er rimelig å anta at kvinner aktive i det britiske hip hop-miljøet også responderer på den mannlige rapperens fremtoning der. Mannsrollen som dominerer i britisk hip hop er ikke er like tydelig protestmaskulin, som i kommersiell nordamerikansk hip hop, hvor nettopp dette uttrykket har blitt perfektionert og utviklet seg til et overdrevet og karikert uttrykk. Med protestmaskulin menes det en maskulinitetsform som kretser rundt vold, motstand mot skolen, kriminalitet, tilfeldige manuelle jobber og en tydelig heteroseksualitet (Connell 2005).

Maskulinitetsuttrykket i britisk hip hop har likevel en del til felles med det i nordamerikansk hip hop, men det er mer nedtonet, og har mer til felles med slik nordamerikanske rappere fremstod i hip hopens gullalder på 90-tallet<sup>36</sup>.

Jeg utfordrer Candice ved å påpeke at det finnes en flere kvinnelige britiske rappere som har blitt kritisert for å være maskuline og hun nøler og forteller at de sannsynligvis ikke føler seg presset til å være maskuline på samme måte som nordamerikanske rappere. Jeg spør henne om hun har noen formening om hvorfor de da velger å ha et maskulint image:

I think you’ll find with No Lay and Lady Fury they where probably like that before they became MCs as opposed to feeling like that was how they had to be, maybe if they came up because they came up through groups of boys. I dunno, I couldn’t really give you the reason for it. But I don’t

---

<sup>35</sup> Uk garage (blir også omtalt som UKG eller garage) er en paraplybetegnelse som enkelt forklart referer til ”moderne” elektronisk damsemusikk. Generelt blir garage knyttet til utviklingen av housemusikk i Storbritannia tidlig på 90-tallet.

<sup>36</sup> Dette har jeg ingen konkret empiri eller teori til å underbygge, men flere av mine informanter påpekte at britisk hip hop muligens befinner seg der hvor nordamerikansk hip hop var for 15 år siden.



think they have to, whereas if you look at the majority of the females in America they all are either part of crews or started as part of crews.

Hun forteller at de britiske rapperne No Lay og Lady Fury<sup>37</sup> sannsynligvis var guttejenter før de begynte å rappe, i motsetning til i nordamerikansk hip hop hvor kvinner i større grad har blitt presset til å formidle et maskulint tekstmateriale og ha et tøft image. Det mener hun har en sammenheng med at en stor del av de nordamerikanske kvinnelige rappere er en del av ”crews<sup>38</sup>” som er dominert av menn. Candice forteller at i Storbritannia er det ikke like vanlig for kvinnelige rappere å være en del av et crew og lanserer det som en forklaring på hvorfor hun mener at britiske kvinnelige rappere ikke er like tøffe som nordamerikanske kvinnelige rappere. Mannlige rappere opplever også krav med hensyn til image og fremtoning, men de kvinnelige rappers begrensninger blir tydeligere siden det som kreves er egenskaper som vanligvis ikke blir assosiert med kvinner.

Dorthe Marie Søndergård (2000) skriver at enkelte personer kan fremstå som diskursprodusenter og dermed får definisjonsmakt på et område, mens andre kjemper forgjeves om å bli hørt. Noen tar eller tildeles en rolle som diskursbærere og deres roller er å formidle de dominerende forståelsesformene (som er skapt av andre). I den britiske hip hop-kulturen er det, som i nordamerikansk hip hop, menn som har definisjonsmakt. Candice hevder at i Storbritannia jobber de kvinnelige rapperne mer selvstendig, utenfor crews, og dermed blir de også i mindre grad påvirket av mannlige rappere. Candice formidler at ved at det arbeider mer fristilt står de også mer fritt til å utforme sitt eget image. Likevel ser det ut som de kvinnelige rappere i Storbritannia sliter med de samme motstridende kravene som nordamerikanske kvinnelige rappere, som eksempelvis Sandra var inne på. Hun fortalte om stereotype oppfatningene rundt kvinnelige rappere, med begrensede valgmuligheter, hvor de i utgangspunktet kan velge mellom å være ”en av gutta”, eller spille på seksuelle hentydninger. Mannlige rappere er også nødt til å sitere konvensjonelle hip hop-uttrykk for å bli akseptert som rappere, men det er lettere for menn å bli trodd når de siterer normen for hip hop. En kvinne vil ikke bli tillagt egenskaper som er relevante for kulturen. Dette er noe som belyses mer i kapittel fem og seks.

---

<sup>37</sup> Se bildevedlegg: No Lay 44-47, Lady Fury 39

<sup>38</sup> Et crew er det samme som et musikerkollektiv hvor flere rappere og produsenter jobber sammen. Kan ha fellestrekk med gjenger og i mange tilfeller befinner de seg krangler med andre crews.

## 4.4 Jeg er ikke som andre kvinnelige rappere

Imani Perry skriver at Lil' Kim legitimerer seg selv som rapper gjennom å være den eneste kvinnen i sitt "Bad Boy Label Crew". Hun får med det formidlet at hun er tøff nok til å være en del av et crew med bare menn (Perry 2005: 76). Leah er den eneste av mine informanter som var tilknyttet et større musikerkollektiv. Crewet hun er en del av består i hovedsak av mannlige produsenter, og rappere og hun samarbeider tett med flere av disse. Jeg spurte henne om hvorfor det var slik at hennes musikervenner bare er gutter:

I think that's because I just hang around with mainly boys. There's a lot of girl MCs, but I don't really like hanging around with girls, so. I'm more comfortable around boys I suppose, like girls talk a lot as well. So it's kinda annoying sometimes.

Som sitatet viser foretrekker Leah å være sammen med gutter. Hun føler seg ikke komfortabel rundt kvinnelige rappere og kritiserer andre jenter for å snakke for mye. Slik får hun vist at hun selv er en som ikke snakker mye og at hun ikke krever masse oppmerksomhet. Hun formidler at hun ikke er en del av hip hop-kulturens og samfunnets kjønnede stereotypi; hvor det blir konstruert at det er typisk for kvinner å snakke mye og kreve mer oppmerksomhet enn menn. Hun er en seriøs rapper som samarbeider med andre seriøse mannlige rappere og produsenter.

Tidligere fortalte Sandra at hun kler seg slik hun føler for og ikke tar hensyn til hva andre måtte mene om det. Jeg spør henne om hun i noen sammenhenger føler seg forpliktet til å kle seg mer feminint:

Yeah, I mean there are sometimes where you feel like oh gosh, yeah everyone thinks you're some boyish rapper, should I dress up a bit more, you know. But I think I'm, you know, I'm just at peace at more and more, and I don't really care, you know what people think. I know who I am. So as well as doing rap I actually enjoy being a girl as well. I enjoy dressing up and putting on makeup and I enjoy, you know doing all the things that girls do.

Som sitatet viser hender hun føler seg kategorisert som en guttete rapper. Hun påpeker at selv om hun holder på med rap så liker hun også å kle seg feminint og sminke seg, slik som "vanlige" jenter. Hun forhandler om at det ikke skal være en motsetning mellom det å vise sin kvinnelighet gjennom å kle seg feminint, sminke seg å gjøre "all the things that girls do," og det å være en rapartist. Sandra vil gjøre begge deler, hun vil være jentete og rapper. Hun forteller videre:

Though, you know with males I don’t come across all girly at all. I can fit in to quite a lot of settings. But I feel like to be with just boys, it will be a bit to overpowering, you know. I mean I can hold my own around boys but definitely there is a battle of being a female.

Som sitatet viser kan Sandra tilpasse seg ulike situasjoner ved og eksempelvis tone ned sin ”kvinnelighet”. Det kommer tydelig frem at det å være “girly” eller jentete ikke blir forstått som noe positivt hos de mennene hun omgås. For å få innpass i maskulint definerte områder har kvinner gitt slipp på sin kvinnelighet (Baumgardner & Richards: 2004). Sandra må unngå å bli oppfattet som jentete hvis hun skal få respekt og bli akseptert som likeverdig og markerer avstand fra tradisjonell femininitet, slik Leah også yter motstand ved å fortelle om at hun ikke var som andre kvinner. Dette formilder noe om de sterke strukturelle føringene som ligger i det britiske hip hop-miljøet. Det oppleves som krevende å være den eneste jenta i et mannsdominert miljø, for som kvinner blant menn kan de ikke bare være kvinner.

Det at Sandra ikke blir oppfattet som jentete av menn oppfatter hun som en fordel, men samtidig forteller hun at hun liker å gjøre typiske jenteting. Hun vil ikke bare være en guttete rapper, men hun vil heller ikke bli oppfattet som utpreget jentete. Hun forhandler om en mellomposisjon, hvor hun selv fungerer som en kameleon som kan tilpasse seg ulike settinger ved å tone ned sin kvinnelighet der det kreves, og formidle femininitet når det er på sin plass. Hun utdyper videre:

You know so as well as doing a very male oriented thing, I like, well call me like cliché or a tomboy if you like, but I like girly things. I like dressing up and putting on makeup, I like going out, I like wearing skirts. I like doing all those things.

Sandra formidler her at hun klar over hun kan oppfattes som en klisjé på en guttejente som driver med en maskulin ting. Det som skiller henne fra tomboy-klisjeen er at hun også har behov for å sminke seg og gjøre ting som jenter gjør. Hun liker det til og med! Det er ikke plass til og bare å være en guttete rapper, hun må også like det andre, altså det jentete.

Toril Moi (2001) skriver at i et sexistisk samfunn befinner kvinner ofte seg i situasjoner som tvinger dem til å ”velge” mellom å bli sperret inne i ”kvinneligheten” eller å fornekte den fullstendig (Moi 2001: 104). Mine informanter vil ikke ha fokus rettet mot sin kvinnelighet når de opptrer som rappere. Deres kvinnelighet fortoner seg ikke som en fordel. De vil bli sett på som rappere på samme måte som menn. De ønsker å slippe unødvendig fokus rettet mot kjønn og seksualitet og vil aksepteres som likeverdige. Dette gjør de ved å tone ned feminine kjennetegn og med det forsøke å fjerne fokus rettet mot sitt kjønn. I hip hop, derimot, som har blitt karakterisert som en sexistisk kultur, blir kvinner sperret inne i sitt

kjønn. Dette fortøner seg som en begrensning for dem som utøvende artister. Hva de enn velger vil de bli kritisert: Enten for å være for maskuline og hermende, eller for å ha et kommersielt pop-image. De får ikke være det universelle, slik som mannlige rappere, menn blir det andre, det partikulære.

## 4.5 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg sett på hvordan kjønnsrepresentasjoner i britisk-hip hop fremstår i forhold til dominerende kjønnede iscenesettelser i kommersiell nordamerikansk-hip hop. Det kan innvendes at det ikke er helt relevant å sammenlikne britiske rappere som er aktive nå med rappere som var aktive på 80-og 90-tallet, siden det har skjedd noen fundamentale forandringer i samfunnet og musikkindustrien siden den gang. Likevel er det tydelig at britisk-hip hop har noen fellestrekk med nordamerikansk hip hop, slik som flere av mine informanter har påpekt selv. Eksempelvis var nordamerikansk hip hop en motkultur og mine informanter oppfatter seg som motkulturelle, og som en del av en urban britisk undergrunnskultur. De får formidlet at de er autentiske undergrunnsrappere gjennom å ta avstand fra noen klesuttrykk, slik som det vi for eksempel har sett hos Lil’ Kim, men Sandra ønsker også formidle en viss grad av femininitet, hun vil ikke bare bli forstått som en guttete jenterapper.

Som vi har sett i dette kapittelet er det et gjennomgående tema at jentene ikke ønsker fokus rettet mot kjønn og dette reflekteres også i deres klesvalg og måten de iscenesetter seg selv på. De kler seg verken som den mannlige rapperne og heller ikke slik som kvinnelige pop eller R&B-artister, men befinner seg i en slags mellomposisjon<sup>39</sup>. De viser tilhørighet til en urban undergrunns og gatekultur ved å benytte seg av noen identitetsmarkører som hettejakke og sneakers. De isenesetter seg som en feminin utgave av slik mange menn i miljøet fremstår. De kvinnelige rapperne jeg har snakket med kler seg ikke utfordrende og seksuelt antydende på noen som helst måte. Dette er en strategi for å unngå uforbeholdsmessig mye fokus rettet mot at de er kvinner. De ønsker ikke fokus rettet mot sin kropp, sitt utseende og det at de er kvinner, når de opptrer som rappere. De toner ned tradisjonelle tegn på kvinnelig heteroseksualitet fordi de mener det er nødvendig for å bli

---

<sup>39</sup> Se eksempler i bildevedlegget

hørt og respektert som artister. Det å fokusere på at man er kvinne oppfattes som begrensende, de blir dermed det andre i lys av sitt kjønn; altså det partikulære. Jeg oppfatter ikke dette som noen bevisst lek med kjønnstereotyper, heller en måte å håndtere at de er fanget mellom ulike diskurser, som jeg skal se nærmere på i kapittel seks og syv.

## 5. Forhandlinger om autentisitet

Autentisitet er, som tidligere nevnt, en kjerneverdi i hip hop-kulturen og defineres i stor grad i forhold til det den *ikke* skal være (Barker & Taylor 2007). Undergrunnsrap er en del av en fortelling, og en måte å beholde autentisitet på, ved å definere seg i motsetning til det kommersielle markedet (Keyes 2004: 122). Autentisitet kommer til et annet uttrykk i britisk undergrunns-hip hop enn i kommersiell nordamerikansk hip hop, som vist i delkapittel 3.1.6. I nordamerikansk hip hop har utøverne også omfavnet den kommersielle popkulturen, mens britisk hip hop i dag fortsatt hovedsakelig er et undergrunnsfenomen.

I hip hop er det viktig å være original, og det Keyes refererer til som “hip hop attitude” er et uttrykk for en gatestil som er særegen for rap (Keyes 2004: 122). I dette kapittelet skal jeg blant annet se på hvordan den opprinnelige gatekonteksten påvirker britiske kvinnelige rappers autentisitetsforhandlinger.

Kravet om autentisitet i hip hop gir ulike handlingsrom for kvinner og menn. Her vil jeg se på hvilke mål de kvinnelige rapperne har, og hvilke midler de kan benytte seg av for å formidle at de er autentiske rappere. Dette kapittelet diskuterer hvordan kvinnelige rappere forhandler om kjønn og autentisitet.

### 5.1 Kjønnede dikotomier

Jeg har laget et skjema inspirert av Sara Thornton (1995: 115), hvor jeg har tatt for meg dikotomiene jeg mener preger de kvinnelige rappers forhandlinger om autentisitet. Denne modellen har jeg laget på bakgrunn av deres fortellinger og egenskaper som har blitt definert som autentisk i hip hop-kulturen. Denne modellen skal ikke bli forstått som en plakat som henger på hip hopens pauserom, altså som om det er noe aktører i hip hop-kulturen vil vedkjenne seg eller er bevisst på. Fremstillingen viser heller til hvilke dikotomier jeg mener kvinnene forsøker å overskride når de forhandler om autentisitet og en legitim plass i den britiske hip hop-kulturen.

Oss	Dem
Maskulin kultur	Feminin kultur
Autentisk	Falsk/ etterlikning
Undergrunn	Kommersiell/ mainstream
Arbeiderklasse	Middelklasse
Hip hop	Pop
Innsiderkunnskap	Lett tilgjengelig informasjon
“Svart”	“Hvit”
Gata	Hjemmet/ familien
Street	Sweet

Denne inndelingen tilbyr tilsynelatende to handlesett. Menn får betraktelig enklere tilgang til den venstre delen av kolonnen, mens kvinner oftest blir plassert på den høyre siden. De kvinnelige rapperne kjemper og forhandler om å komme seg inn i venstre kolonne. Liknende ting har blitt observert i forskning på kjønn i rockemusikk. Det er enklere for en mann å slutte seg til rock som et prosjekt (Lorentzen 2002: 234). Hans kjønn kommer ham automatisk til hjelp, mens en kvinne er nødt til å forklare seg og bevise sin berettigelse i praksisen (ibid).

Autentisitet dreier seg, som tidligere nevnt, i hovedsak om å være ekte ved å formidle genuine og personlige erfaringer om sin bakgrunn og sitt liv. I fortellingene formidles blant annet ”gatekapital”, som er den kunnskap, kompetanse, ferdigheter, egenskaper og objekter som tilkjennes verdi i gatekulturen. Gatekapital er en form for kroppsliggjort kunnskap og kompetanse (Sandberg og Pedersen 2006: 83–85). For å formidle gatekapital i hip hop-kulturen er etnisitet og klassebakgrunn noe som ofte fokuseres på. Det å ha lav sosioøkonomisk status, og for eksempel være av afroamerikansk opprinnelse, er egenskaper

som blir vektlagt positivt, og blir oppfattet som mer ekte og autentisk i hip hop-kulturen. Ved å formidle slike erfaringer kan de få positiv anerkjennelse for egenskaper som ikke fortoner seg som noen fordel i storsamfunnet. Altså ting som ikke blir verdsatt og ikke er ønskelige i samfunnet forøvrig. Personer med en slik bakgrunn blir ansett å ha mer troverdige og relevante erfaringer i en hip hop-kontekst. Mange rappere formidler sin etnisk marginaliserte rolle, vanskelige oppvekstvilkår og lav sosioøkonomisk status i sitt tekstmateriale. En mannlig rapper blir mer trodd når han formidler egenskaper i den venstre kolonnen, mens en kvinne som formidler slike erfaringer vil bli betvilt. Kvinnelige rappere har ikke i samme grad tilgang til å formidle slike autentiske hip hop-erfaringer og kan dermed ikke like lett innfri de implisitte ”kravene” som ligger i kulturen. Dette vil jeg belyse med flere empiriske eksempler videre i kapitlet.

## 5.2 Å være ekte

Dette er et sitat fra en fan, la oss kalle henne Ashley, på Myspace-bloggen til en av mine informanter:

What's refreshing about ... music is that she is just being real - and not using sex to sell her music, which for a female artist is pretty special.

Som sitatet viser antar Ashley at de fleste kvinnelige artister benytter seg av sex og kropp for å promotere sin musikk. Hun anser det som spesielt for en kvinnelig artist å ikke benytte seg av sex for å selge musikken sin, og siden informanten ikke gjør det, er hun er ekte.

Under feltarbeidet hadde jeg også noe kontakt med mannlige rappere. Max er 28 år, selverklært feminist, og aktiv i den britiske hip hop-scenen. Han samarbeider med flere kvinnelige rappere. Likevel forteller han meg at det ikke finnes noen virkelig gode kvinnelige rappere. Da jeg spør hvorfor han mener det er slik, sier han at det muligens er en smakssak. Han skyter inn at det kan ha en sammenheng med at det er flere menn som driver med hip hop, og dermed vil det automatisk finnes en større andel gode mannlige rappere. Jeg spør hvorfor det er så få kvinner på den britiske scenen:

Every guy thinks he can rap or produce. I don't know why there aren't more females active in the scene. But it's probably harder initially for a female to be accepted.



Som sitatet viser kan ikke Max gi noen god grunn for hvorfor det er så få kvinnelige i forhold til mannlige rappere aktive i den britiske hip hop-kulturen. Han antyder at det kan ha noe med at menn har bedre selvtillitt, men formidlet tidligere at de kvinnene som rapper ikke er dyktige og at han foretrekker mannlige rappere selv. Han reflekterer lite over den strukturelle sammenhengen mellom problemene med å rekruttere kvinnelige deltakere og hans egen fordom mot at det ikke finnes noen dyktige kvinnelige rappere. Om hans oppfatning er en som også eksisterer hos mange andre mannlige rappere er det ikke merkelig at det finnes få kvinnelige rappere i den britiske hip hop-kulturen.

### 5.3 Street but sweet

Kvinnelige rappere har vært nødt til å forholde seg til hvordan menn har definert og satt sitt buemerke på feltet. Som vi så i teorikapittelet har kvinnelige rappere blitt kritisert for å respondere direkte på menns formidlinger, og ikke bidra med noe eget (Woldu 2005). Gateerfaringene er maskulint konnoterte, og om kvinner formidler slike erfaringer blir det tolket dit hen at de kopierer mannlige rappere, som er normen for det autentiske. Kvinner kan altså ikke (kun) formidle maskuline gateerfaringer og samtidig bli oppfattet som autentiske rappere.

Jeg spør Leah om begrepene femininitet og maskulinitet er relevante for hennes musikk:

I can sort of relate to it myself; like I describe my music as street, but sweet. So the street side of it is quite masculine, it's quite aggressive, it's quite... well my voice is quite deep, sort of hard. But the sweet side of it is quite feminine. It's quite soft and subtle.

Som sitatet viser mener Leah at begrepene er relevante for å beskrive hennes musikk. Hun må formidle noe feminint for å være troverdig, men det blir ikke forstått som relevant og interessant i hip hop-konteksten. Femininitet assosieres ofte med svakhet og sårhet, og blir forstått som motsetning til det maskuline (McClary 1992: 10). Leah forholder seg til det maskuline i hip hop-kulturen ved å trekke inn gateaspektet (street), og denne delen av musikken beskriver hun som aggressiv og hard, som er trekk tradisjonelt fortolket som maskuline. Maskulinitet assosieres med styrke, og i følge McClary blir dette forstått som det normale (McClary 1992: 10). Det maskuline blir forstått som det autentiske og det universelle i hip hop-kulturen, og er som tidligere vist, forbeholdt menn. Som en løsning på dette lanserer Leah en forståelse hvor street og sweet står i et motsetningsforhold til

hverandre. Hun vil forene det feminine (sweet) og maskuline (street), og forhandler om at hennes formidling skal være autentisk, og åpne for et større spekter av måter å uttrykke seg på som kvinnelig rapper. Hun utfordrer ikke den kjønnede dikotomien: Det feminine og kvinnelige er det søte, mens det maskuline og det harde kommer fra gata, det kvinner ikke har tilgang på (McClary 1992). Hun forholder seg til de rådende oppfatningene rundt femininitet og maskulinitet i musikalsk produksjon, men forhandler om en mellomposisjon. Det at hun ikke har mulighet til å bryte med disse premissene indikerer at det er et trangt forhandlingsrom å utfolde seg i som kvinnelig rapper.

Det er nok lite sannsynlig at en mannlig rapper ville forhandlet om at musikken hans skulle inneha noen søte aspekter. Som mann blir han automatisk tillagt den type autentisitet som er knyttet til gata, mens Leah må forhandle om å bli forstått som *street*. Å skape sin egen stemme blir ansett som trivielt, mens å operere på menns premisser er upassende. Hun kan ikke bare være formidler av det maskuline, hun er også nødt til å formidle femininitet, for at hennes erfaringer skal bli oppfattet som ekte og autentiske. Hun er *street* på sin egen måte og forhandler om at *sweet* også skal bli forstått som relevant og som en verdifull hip hop-erfaring, men kan likevel ikke bare være *sweet*, om hun vil bli oppfattet som en ekte rapper. Mannlige rappere må sitere konvensjonene som ligger i kulturen for å bli aksepterte, men de normative føringer er tydeligere for en mannlig rapper. Kvinner har blitt kritisert for å kopiere mannlige rappere, og ikke skape sin egen stemme (Woldu 2005). Det forstår jeg som en uberettiget kritikk, siden kvinner også må sitere konvensjonene som ligger i kulturen for å bli akseptert og anerkjent som rappere. Mannlige rappere siterer gjennom den heteroseksuelle matrisen og siteringen blir derfor akseptert. Kvinnene derimot, bryter ved å sitere den mannlige normen for hip hop, som vist i skjemaet i kapittel 5.1.

## 5.4 Popartister skriver om alt mulig, rappere skriver om levd liv

Rappere må formidle ekte erfaringer knyttet til sin bakgrunn, sitere konvensjonelle normer for kjønnsjøren og normer for hva hip hop blir forstått som. Normene for kvinnelig kjønnsjøren stemmer nødvendigvis ikke overens med forventinger til hvordan en rapper

skal å fremstå. Lady Sovereign<sup>40</sup> er en omstridt britisk kvinnelig rapper som har hatt suksess internasjonalt. Jeg antok at hun var en rapper som ville vekke sterke reaksjoner hos mine informanter, siden hun er hvit og har slått igjennom på det internasjonale platemarkede, altså to ting som ikke blir ansett som attråverdige i en hip hop-kontekst. Jeg spør Brittany hva hun mener om Lady Sovereign:

Everyone is bringing her up these days. The other day I was reading The Source, right. I seen an article in there where they where comparing her to Eminem, calling her a rapper, which she isn’t. I’m sorry, but she’s not a rapper! What she does aint hip hop, it’s more grime mixed with pop. Americans don’t know about female UK-rappers or even bloody UK-rappers. That’s what they’re gonna think our standards are in the UK.

Brittany er kritisk til at Lady Sovereign blir omtalt som rapper, og at hun blir assosiert med den britiske hip hop-scenen. Man kan ikke slå igjennom kommersielt, og samtidig bli forstått som britisk undergrunnsrapper. Hun er kritisk til at Lady Sovereign blir sammenliknet den nordamerikanske, hvite rapperen Eminem. Det er interessant at hun mener at Eminem og Lady Sovereign ikke kan sammenliknes, siden de tilsynelatende har en del fellestrekk, som at de begge er hvite, kommer fra trøblete oppvekstkår og har slått igjennom kommersielt. Til tross for at det finnes noen anerkjente kvinnelige rappere, er det likevel egenskapene ved den maskuline rapperposisjonen som i stor grad definerer hva som blir akseptert som ekte hip hop. Det er denne posisjonen de fleste kvinnelige rapperne måler seg mot, og derfor er de også selv med på å snakke negativt om andre kvinnelige rappere.

Brittany forstår Eminem som en autentisk rapper, men Lady Sovereign forstår hun som en kommersiell popartist. I hennes fortelling tar hun ikke avstand fra Lady Sovereign fordi hun er kvinne, men fordi hun ikke innfrir autentistetskravene. Eminem forstår hun fortsatt som rapper, selv om han ikke innfrir alle autentisitetetskravene. Her ser vi at autentisitetetskravene har et annet uttrykk for kvinner enn for menn. Som kvinne er det vanskeligere å innfri autentistetskravene som eksisterer. Kate Augestad (1994) hevder at i populærmusikk har kvinnelige utøvere blitt frarøvet den autentisiteten som tilfaller menns utøvelse som artister. Dette henger sammen med at kvinner i vår kultur tradisjonelt ikke har blitt tillagt en egen subjektivitet og kreativitet. Lady Sovereign er hvit, kommersiell og kvinne, som er tre egenskaper som befinner seg på feil side av kolonnen. Eminem fortolkes som autentisk fordi han på bakgrunn av sitt kjønn blir tillagt en del egenskaper på den venstre siden av kolonnen, selv om han også innehar to egenskaper som befinner seg på feil side, altså hvit og

---

<sup>40</sup> Se bildevedlegg: 47-53

kommersiell. Det blir ikke sagt eksplisitt at autensiteten er kjønnnet, men som vi ser her fungerer den i praksis som en strukturell hindring for kvinnelige rappere og som et fortrinn for mannlige rappere. Brandi forteller hva hun mener er hovedforskjellen på rap og pop:

Pop is chat about any random old bullshit sometimes, but their music sells, cause people like it. A lot of rappers talk crap as well, most of the time. I dunno they got the art of lying down to their teeth, a lot of them. They tell stories from other people’s life rather than their own. Which is what I’m not doing.

Som sitatet viser konstruerer Brandi et motsetningsforhold mellom pop og hip hop, som er i tråd med Leahs fortelling om “*street, but sweet*”. *Street* er det maskuline, altså hip hop og *sweet* er det feminine, slik som pop. I hip hop skal det formidles autentiske historier fra eget liv, mens popmusikk ikke stiller krav til å formidle noe autentisk. Lorentzen & Stavrum (2007) har observert samme skille mellom rock og popmusikk. Pop blir konstruert som det rocken ikke skal være.

## 5.5 Maskulinitet og aggressivitet som kjønnede løsninger

Brandi formidler at hun er en autentisk rapper og ikke en popartist, ved å vise at hun ikke er en av de som forteller historier fra andres liv. Hun forteller om selvopplevde erfaringer.

I’m telling stories from my own life. I’m trying to be as real as possible, without being too corny or without being too bitchy about things.

Som sitatet viser, forsøker Brandi å være så ekte som mulig uten å virke *bitchy* eller *corny*. *Corny* kan være å formidle erfaringer som blir oppfattet som for intime og personlige, og dermed vipper over til å bli pinlige. Det kan også innebære å bli forstått som en karikatur, med et overdrevet fokus på å være *for* opptatt av å være ekte og autentisk, slik at hun blir en klisjé på en rapper, slik det hender at kommersielle popartister som beskjeftiger seg med rap gjør. Både kvinnelige og mannlige rappere kan være *corny*, men kvinner kan lettere bli utsatt for stempelen, siden kvinner i utgangspunktet må kjempe mer for å bli forstått som autentiske rappere.

Som kvinne må Brandi også passe seg for å bli definert som *bitchy*. Om hun rapper på en aggressiv måte, og er aggressiv og kritisk i tekstene sine, kan hun bli oppfattet som *bitchy*. *Bitchy* kan oversettes med sutrete, bitter og hatefull, og er en helt klart kjønnnet kvalitet. En

kvinne som forteller om personlige negative kjønnede erfaringer i tekstene sine, ved for eksempel å kritisere mannlige rappere, kan bli stemplet som *bitchy*.<sup>41</sup> Om menn er aggressive og samfunnskritiske i sitt tekstmateriale blir de kategorisert som bevisste og tenkende<sup>42</sup>, det vil si utelukkende positive egenskaper. En mannlig rapper ville ikke blitt omtalt på samme måte om han eksempelvis kritiserte kvinner for å være upålitelige, utro eller bare ute etter pengene hans. Det ville blitt oppfattet som sanne erfaringer. Menn mener og formidler sanne erfaringer, mens kvinner sutrer og maser.

Jeg spør Brittany om hun mener hennes erfaringer som kvinne er annerledes enn menns erfaringer på hip hop-scenen:

Of course! For instance, people will think that you don’t mean what you’re saying, like if I say something in a lyric, I’ll always mean it. But because I’m female, some people might not think that I’ll be able to be those things that I’m talking about, they don’t think that females can be as aggressive as men, but it’s not true.

Som sitatet viser eksisterer det en oppfatning om at kvinner ikke skal være aggressive, derfor blir ikke Brittanys erfaringer oppfattet som sanne. Hun påberoper seg erfaringer hun ikke har rett på. Brittany hevder at kvinnelige rappere blir utsatt for mange fordommer og har mer å bevise. Det er vanskeligere å bli tatt seriøst som rapper og hun forteller at hun opplever ofte at folk ikke tror hun har et personlig forhold til temaene hun rapper om.

For å bruke Brandis terminologi, om hun formidler slike erfaringer står hun i fare for å bli stemplet som *bitchy* eller *corny*. Enten blir formidlingen stemplet som teit eller som sutrete og hatefull. Hun har, som Leah, ikke mulighet til kun å formidle gateerfaringer, og samtidig bli forstått som en autentisk rapper.

Jeg spør Brittany om hva slags emner hun rapper om når hun ikke blir trodd:

Like talking about, you know, cause I’ve been in a lot of fights. And when I talk in my lyrics its like I’m getting out all my aggression that I want to say to these people that have done things to me. And if guys say that, then that’s ok, but when women start talking about I’m gonna you know do this and do that, then either people think you’re completely mad or they don’t take you seriously.

---

<sup>41</sup> *Bitch* er et kjerneskjellsord i hip hop. Det har blitt tatt tilbake av kvinnelige rappere som noe positivt og har blant annet blitt brukt i markedsføring av kvinner i hip-hop (Woldu 2006).

<sup>42</sup> Politisk eller *conscious* hip hop

Brittany blir ikke trodd når hun formidler erfaringer om vold og aggressivitet. Det blir ansett som maskuline erfaringer, som kjønnede løsninger på strukturelle problemer (Dyson 2004, Kelly 2004). Å rappe om aggressivitet og vold er en måte å håndtere strukturelle hindringer og offerliggjøring på, men er løsninger forbeholdt mannlige rappere. Aggressiv oppførsel og vold blir ikke oppfattet som en del av en stabil jenteidentitet.

Mavis Bayton (1998) skriver at det eksisterer en utbredt oppfatning om at man må ha visse fysiske og psykiske egenskaper som aggressivitet, fysisk styrke og makt som rockeartist. Disse egenskapene blir ikke ansett som kvinnelige egenskaper. Brittany forteller at kvinner som rapper om vold og aggressivitet, enten ikke blir tatt seriøst eller så blir de ansett som ”completely mad”. Hennes formidling blir ikke tolket som autentisk på bakgrunn av hennes kjønn.

## 5.6 ”Tomboy” eller ”girlie”

Jeg vil gjerne belyse et sitat fra Sandra brukt i delkapittel 4.4 på en litt annen måte:

You know, so as well as doing a very male oriented thing, I like, well call me like cliché or a tomboy if you like, but I’m very girly at the same time. Not very, but I like girly things. I like dressing up, I like going out, I like wearing skirts. I like doing all those things.

Tidligere viste jeg til hvordan hun forhandlet rundt iscenesettelse av maskulinitet og femininitet. Her vil jeg belyse hvordan hun snakker om at det at hun holder på med noe innenfor en mannsorientert kultur bidrar til at hun kan blir stemplet som en *tomboy*. Som vist tidligere vil ikke Sandra kun bli forstått som en guttejente. Judith Butler (2006) hevder at individet er tvunget til å forholde seg til tokjønnsmodellen som forståelsesramme,. Derfor blir det viktig å gjøre seg forstått som henholdsvis mann og kvinne, ettersom det er som mann og kvinne vi gjør oss forståelige og tolererbare i kulturen (Butler 2006: 17). Samtidig har kvinnelige rappere altså det andre kjønn, som ikke hører hjemme i hip hop-kulturen.

Judith Halberstam (1998) skriver at ”tomboyism”, eller kvinnelig maskulinitet, blir sett på som naturlig og uproblematisk til jenter kommer i puberteten. Prepubertalmaskulinitet blir ofte ansett som et tegn på uavhengighet og selvstendighet, og ”tomboyism” kan til og med bli oppfordret til, så lenge det er knyttet til en stabil jenteidentitet (Halberstam 1998: 6). Etter

puberteten blir kvinnelig maskulinitet ansett som mistilpasning, og jenter blir påført krav om femininitet (Halberstam 1998: 9). Det er en utbredt strategi for kvinner som ønsker å delta i mannsorienterte områder er å nedtone kvinnelige kvaliteter for å slippe fokus på sitt kjønn. Slik kan de heller få oppmerksomhet for jobben de gjør, men med en slik strategi kan de risikere å bli stemplet som guttejenter. Sandra forstår *tomboy* som en klisjépreget rolle som kvinnelige rappere ofte havner i, og hun forventer at jeg vil båssette henne som en. Sandra ønsker at oppmerksomheten skal rettes mot det hun holder på med, men ved å tone ned feminine egenskaper og samtidig drive med rap kan hun risikere å bli båsatt som en tomboy. Hun må også like det andre, det feminine.

Jeg spør Alyssa om hun noen gang har blitt ”hasseled”<sup>43</sup> som kvinnelig rapper. Hun forteller om en konkret erfaring om å bli stigmatisert på bakgrunn av sitt kjønn:

I was battling at the Jump Off. A guy game out to battle me and said the usual rubbish. You know; jokes about my gender, whether I’m gay or a man and sexually belittling jokes.

Som sitatet viser har Alyssa opplevd å bli gjort narr av på grunn av sin manglende femininitet under battles. Hun har begrenset feminine kjennetegn, men det har virket mot sin hensikt. I stedet for at fokus blir rettet mot hennes talent som freestyle rapper<sup>44</sup>, blir fokuset rettet mot hennes mangel på feminine kjennetegn. Hun får tilrop om at hun er lesbisk, eller en mann kledd ut som en kvinne. Hun blir kritisert for å være for maskulin. Alyssa befinner seg i en tilsynelatende umulig situasjon, uansett hva hun gjør blir det oppfattet som feil. Om hun formidler tradisjonell feminin heteroseksualitet får hun fokus rettet mot seg som kjønnsobjekt, om hun ikke formidler slike kjennetegn blir hun kritisert for manglende evne til å formidle feminin heteroseksualitet og blir omtalt som mann eller lesbisk.

## 5.7 It’s not something that I do, it’s something that I am

Sara Thornton (1995) skriver at det er et utbredt ideal i subkulturer at man skal være en naturlig del av kulturen. Kulturen er en livsstil og ikke et valg man tar (Thornton 1995: 26)

---

<sup>43</sup> Hasseled blir oversatt med plaget eller mast på. Jeg unngikk å bruke harassed fordi jeg antok det hadde for sterke føringar.

<sup>44</sup> En slags konkurranse hvor teksten improviseres foran et publikum

og er knyttet opp mot det å bli forstått som ekte og autentisk. Man skal ikke velge hip hop som en bevisst strategi for å akkumulere subkulturell kapital. Hip hop er en livsstil og en del av rappernes personlige livshistorie. Intervjuene med Alyssa er preget av at hun vil vise at hun kjenner til hip hopens opprinnelse og bakgrunnshistorie. Jeg spør henne hvor gammel hun var da hun startet og rappe:

When I was about nine or ten, maybe I was eight, yeah about eight, that’s when I started really like taking it into school and spitting. And then we would spit together but, we was little kids, we just spitting and it wasn’t like “Oh, I wanna be an MC.”

Som sitatet viser valgte ikke Alyssa å begynne å rappe, men det skjedde organisk gjennom omgivelsene hun vokste opp i. Hun vokste opp i omgivelser hvor hip hop var et naturlig samlingspunkt. Hun rappet allerede da hun var åtte år, før hun var gammel nok til å sette det inn i en større kontekst. Her får hun formidlet at hun har vært en naturlig del av kulturen, hun har et organisk forhold til den. Det er ikke noe hun har valgt.

Jeg spør Brittany hva hun liker med å være en MC og hun forteller at det ikke handler om hva hun liker eller ikke liker.

You know I cant really, it’s not, it’s like, well it’s more than that. It’s not like something that I do; it’s something that I am. Sounds a bit dramatic, you know. But I’m meaning it. It’s just like, it is me, that’s what I do, that’s what I am. It’s like even if I wanted to stop now I couldn’t, because it’s just such a big part of me now.

Som sitatet viser, forhandler Brittany seg inn i en autentistetsdiskurs ved å formidle at hun ”er hip hop”. Hun har en essensialistisk forklaring av sin egen kultur: Hip hop er ikke noe man bare gjør, du må *være* hip hop. Dette begrenser tilgangen til å bli forstått som hip hop-artist. Det oppstår altså et trangt forhandlingsrom generelt, og spesielt for kvinner. En slik essensialistisk forståelse av hip hop gjør det vanskelig å bli anerkjent som kvinne og rapper. ”Å være hip hop” er vanskelig for kvinner siden det som blir forstått som ekte hip hop er maskulint konnoterte egenskaper.



## 5.8 Oppsummering

I hip hop ligger det et krav om å være ekte og autentisk, og det uttrykkes blant annet i et fokus mot å formidle personlige erfaringer fra eget liv i raptekster<sup>45</sup>. Autentisiteten iscenesettes, men påvirker også hvilke mål en rapper kan sette seg, og hvilke midler som kan benyttes. Hvilke mål og midler som er tilgjengelig, er avhengig av variabler som for eksempel kjønn, klasse og etnisitet. Autentisiteten har altså en distingverende funksjon, ved at den lukker kulturen for de som ikke har de rette forutsetningene, og er med på å avgjøre om rapperne blir oppfattet som kompetente og relevante. Samtidig blir ikke disse kravene eksplisitt formulert<sup>46</sup> og autentisitetskravene tilsløres til en viss grad av en individualismediskurs som står sterkt i hip hop.

Autentisiteten fortoner seg som et fortrinn for mannlige rappere. Menn blir automatisk tillagt egenskaper som er knyttet til den opprinnelige gatekonteksten, som er med på å bidra til at menns erfaringer blir oppfattet som allmenngyldige og meningsbærende. Gatekonteksten knytter aggressivitet til handlingskraft for menn, mens kvinnelige rappere blir forstått som inntrengere. Som kvinner blir det antatt at de mangler noen egenskaper som er ønskelige og attråverdige i hip hop; for eksempel generelle ”rappeskills”, evnen til å formidle noe relevant og evnen til å formidle aggressivitet. Kvinner står utenfor og blir ikke akseptert som fullverdige deltagere. De må tilpasse seg de premissene som allerede er lagt. Det er menn som har definert hip hop, og kvinner blir forstått som det andre kjønn som ikke hører hjemme i hip hop-kulturen. Autentisitetskravene er altså knyttet opp mot kjønn, og i britisk hip hop blir det dyrket frem egenskaper og verdier som gir et trangt forhandlingsrom for kvinner.

Kvinnene ønsker at også deres erfaringer skal bli forstått som allmenngyldige hip hop-erfaringer, og forhandler om at det jentete også skal verdsettes som noe autentisk og relevant, ved å sette det i sammenheng med det maskuline. De forsøker å overskride dikotomiene vist i delkapittel 5.1 og forhandler om å bli akseptert som både kvinner og rappere, men får kvinnestempelet som et negativt fortegn og blir plassert på feil side i

---

<sup>45</sup> Dette er noe alle som har en viss interesse for hip hop er klar over, men blir blant annet beskrevet av Freya Jarman Ivens (2006)

<sup>46</sup> Se delkapittel 3.1.6

kolonnen. De kvinnelige rapperne viser at de er kompetente med hensyn til hva som blir verdsatt som autentisk, men det hjelper dem ikke, deres kjønn står i veien. Måten å innfri autenticitetskravene er ikke tilgjengelige for dem. I sine forhandlinger om å bli forstått som en del av den britiske hip hop-kulturen og som autentiske rappere, risikerer de å bli stemplet som guttete jenterappere, eller tomboys. Dette er ikke en attraktiv løsning.

## **6. Erfaringer med motstand: hvordan tydeliggjøres kjønn i informantenes fortellinger**

Som jeg har berørt i de to foregående kapitlene uttrykker de kvinnelige rapperne motstand mot å snakke om kjønn og de fleste refleksjonene om hvordan kjønn får betydning for informantene vises i deres tale om praksis. I dette kapitlet skal jeg gå nærmere inn på de konkrete erfaringer de forteller om. Hvordan opplever de det å være kvinne i en mannsdominert kultur? Bidrar det til positive konsekvenser med hensyn til økt oppmerksomhet, eller opplever de for det meste negative konsekvenser på bakgrunn av sitt kjønn? Jeg vil også se nærmere på hvordan disse erfaringene håndteres. Blir de eksempelvis tolket i kjønnsessensialistiske termer?

Anne Lorentzen (2009a) har sett på hvordan ”syngedame” fortoner seg som diskurs, altså en bestemt måte å forstå eller å betydningsfastsette kvinnelige populærsangere og deres rolle innenfor populærmusikk. Denne måten å forstå kvinnene på er ikke fordelaktig for dem som artister, men henspeiler til deres manglende musikalske innflytelse innenfor blant annet musikkproduksjon (Lorentzen 2009a:155). Vil kvinnelige rappere bli utsatt for liknende problematikk? Lorentzen hevder at hennes informanter ”søker å unnsnippe ’syngedamen’ som en interPELLerende, subjektiverende og stigmatiserende instans gjennom å begynne å produsere selv” (Lorentzen 2009a: 191). Hvordan håndteres produksjonsaspektet hos mine informanter? Er det noen av dem som lager beats og produserer selv? Hvilke implikasjoner har produksjonsaspektet for hvordan kvinner blir fortolket i kulturen og hvordan påvirker dette deres forhandlinger og praksis? Og sist, men ikke minst, er det mulig for en kvinnelig rapper å være best uavhengig av kjønn?

### **6.1 Enklere å få oppmerksomhet, vanskeligere å bli respektert**

Ashley forteller hvorfor hun mener det finnes så få kvinnelige rappere i Myspace-bloggen til en av mine informanter:

I know some women who've got the talent, but are quite intimidated by the amount of Bravado blokes. But being a woman can have its up-sides; like you stand out- Bling! But unfortunately the

world is run by men. It would help if more gals were aware of this and tried to go against the grain, instead of maintaining the same old stereotypes.

Som sitatet viser mener Ashley at det å være kvinne også kan ha noen fordeler. Som kvinnelige rapper blir man lettere lagt merke til, men samtidig finnes det mange brautende mannlige rappere som skremmer kvinner fra å delta. Jeg spør Alyssa om hennes erfaringer som kvinne er annerledes enn mannlige rappers erfaringer:

Progression in the scene is very hard for all of us. However, I am never expected to even compete in a battle, even if people know I have entered it.

Som sitatet viser opplever Alyssa at progresjon generelt sett er vanskelig for kvinner i den britiske hip hop-kulturen. Hun forteller at selv om hun står på plakaten som deltaker i en battle, tror ikke publikum at hun skal delta i konkurransen. Hennes kjønn står i veien for at hun kan bli anerkjent. Det er ingen naturlig forbindelse mellom det å være kvinne og å være en battle-rapper. Battling er en aktivitet som er forbeholdt menn. Jeg spør henne om hun kan utdype med en konkret hendelse:

Well, generally I get forced by judges to go extra rounds because they think it’s a fluke that I’ve beaten a bloke. When I do win, the guys are agitated and say I only won as I’m a girl. Guys will say to me afterwards:” You know you only beat me because you’re female.” Like, you know, as a token, sort of thing.

Som sitatet viser opplever Alyssa ofte at det ikke blir akseptert at hun har de egenskapene som trengs for å være en dyktig freestylrapper. De mannlige rapperne hun konkurrerer mot hevder i motsetning til det hun selv opplever, at hun har vunnet på bakgrunn av sitt kjønn. Det blir fremstilt som om hennes kjønn skulle være en fordel for henne, i motsetning til en hindring, og dette er en måte å devaluere henne som rapper. Det blir ikke akseptert at hun kan vinne fordi hun er den dyktigste deltageren, men blir heller tolket dit hen at hun vinner på bakgrunn av at hun er en kuriositet. Sara Cohen (1991) skriver at kvinnelige rockemusikere ofte blir behandlet som en ”gimmic” og en ”novelty”. Det eksisterer færre kvinnelige rappere, og forstått i en slik kontekst vil det være lettere å få oppmerksomhet, men denne oppmerksomheten er ikke nødvendigvis av det positive slaget. Dawn Norfleet (2005) hevder at hip hop-kulturen svært sjelden aksepterer kvinner som kompetente rappere. Det å være kvinne og bli akseptert som jevnbyrdig og kompetent rapper kan til og med være vanskelig selv når de har oppnådd suksess og anerkjennelse. Utsagnet til Alyssa bekrefter dette.

Nancy Macdonald (2001) er inne på det samme i sin forskning om graffittikulturen. I datamaterialet sitt observerte hun at selv om de kvinnelige graffitiartistene beviste at de kunne jobbe like hardt, og var like kompetente som menn, førte ikke dette nødvendigvis til respekt og anerkjennelse. Som vi så i Alyssas tilfelle blir hun forstått som *det andre*, altså det partikulære. Det blir hevdet at dette vil kunne være et ess i ermet under konkurranser, men i praksis bidrar det bare til at hun må gå ekstra runder for å bevise at hun faktisk er kompetent. Det blir ikke anerkjent at hun har vunnet på legitimt vis. I konkurransen hevdes det at hennes kjønn gir henne en fordel som bidrar til at hun vinner, og at hun derfor ikke har vunnet på bakgrunn av kompetanse. Hennes kjønn gjør det umulig for henne å bli akseptert som en likverdig battle rapper. Alyssa utdyper videre:

There’s always speculation with at least one guy that I beat, whether I should have won, or that the win was just given to me.

Som sitater viser opplever hun alltid spekulasjoner rundt hvorfor og hvordan hun har vunnet. Imani Perry (2005) hevder at det har blitt sådd mye tvil rundt kvinners autentisitet som rappere. Det antas, som jeg var inne på i forrige kapittel, at ikke kvinner kan formidle noe relevant i hip hop-konteksten. Det blir sådd tvil om at Alyssa kan ha vunnet under samme forutsetninger som menn. Hun blir utsatt for en dobbel standard ved at hun blir bedømt strengere enn menn og når hun beviser at hun er kompetent ved å vinne konkurransen, blir det ikke akseptert som et gyldig bevis på hennes kompetanse. Jeg spør Brittany om det er noe hun ikke liker med å være rapper:

The only thing about it I don’t like is how hard it is for me to get respected, being female. And it’s not really bad being white anymore, I mean there’s so many white rappers now. But it’s being female: I think they make it so hard.

Brittany opplever det altså som vanskelig å få respekt som kvinnelig rapper. Hun forteller at det til og med er vanskeligere å være kvinne og rapper, enn det er å være hvit og rapper. Hvite rappere antas ikke å ha de rette sosiokulturelle forutsetningene i hip hop-konteksten<sup>47</sup>, men etnisitet synes ikke like viktig i britisk hip hop. Jeg ber Brittany utdype med en konkret hendelse hvor hun har opplevd at det har vært vanskelig å være kvinne og rapper:

You know the other day I was in Walthamstow marked yeah, trying to sell some cds. And I see this other guy selling cds. He was on Channel U or whatever had some success. And I go to him: ”Oh, do you wanna swap a copy of my mix tape for yours?” Yeah, because his wasn’t any better than mine, it

---

<sup>47</sup> Slik jeg var inne på i delkapittel 5.4

was packaged the same way as mine; simple, you know. And he turned around and he said:” That’s not a swap for me love.” You know, cause they see you’re a female and they think you’re not serious, you know.

Sitatet viser til en hendelse hvor hun ytret et ønske om å bytte cd med en mannlig rapper, hvor han formidler at det ikke vil være et likeverdig bytte. Brittany hevder at han ikke hadde noen forutsetning for å trekke den slutningen. Han degraderer henne til en uinteressant og irrelevant artist ved ikke å akseptere hennes ønske som legitimt. Samtidig refererer han til henne som ”love”, som er en kjønnet tilnærming, hvor han får formidlet at han ikke anser henne som en rapper, hun er først og fremst en representant for kvinnekjønn. Slik får han posisjonert seg: Han er en mann og ordentlig rapper, hun er kvinne og ikke en ordentlig rapper. Hun fortolkes gjennom den heteroseksuelle matrisen, hvor hun i lys av sin kvinnekropp ikke aksepteres som en formidler av noe relevant og produktet hennes antas å være av en dårligere kvalitet utelukkende på bakgrunn av hennes kjønn.

Macdonald (2001) hevder at menn deltar i subkulturer for å få bekreftet sin maskuline identitet og at det derfor ikke er populært at jenter markerer seg i det samme miljøet. De jentene som prøver på det blir kraftig sanksjonert, slik vi ser i Brittanys fortelling. I delkapittel 5.6 fortalte Alyssa om en liknende hendelse:

I was battling at The Jump Off and a guy came out to battle me and said the usual rubbish: you know jokes about my gender, whether I’m gay or a man in secret and sexually belittling jokes.

Her vil jeg belyse sitatet på en litt annen måte. Alyssa forteller om en hendelse hvor hun ble tydelig sanksjonert, ved at hennes konkurrent antydte at hun var homoseksuell eller eventuelt en dragartist, altså en mann kledd ut som en kvinne. Hun formidler at dette ikke er en enestående erfaring, men heller slik det pleier å være når hun konkurrerer med mannlige rappere. Hennes opptreden bedømmes etter en dobbel standard. Hun må tilfredsstille både mannlige prestasjonsnormer og ”det mannlige blikk”. Hun blir bedømt mye strengere enn menn med hensyn til sine ”rappeskills” og samtidig ligger det en dobbel standard i forhold til utseende og kropp. Hun må også formidle en stor nok grad av femininitet. Om hun ikke tilfredstiller kravet om femininitet, får hun fokus rettet mot sin manglende evne til å tilfredsstille det ”mannlige blikk.” Hennes sitering av kjønnsnormer blir ikke akseptert som korrekt, hun feilsiterer normen for kvinnelighet og blir ”stemplet” som lesbisk eller som en dragartist. Hennes måte å sitere kjønn på blir ikke gjenkjent gjennom den heteroseksuelle matrisen og hun blir kraftig sanksjonert.

Alyssa og Brittanys erfaringer viser at de opplever ubehagelige hendelser som resultat av det å være kvinne hip hop-kulturen. Det forstås ikke som individuelle og personlige erfaringer, men fortolkes det inn i en kjønns- og undertrykkelseskontekst som ligger i selve kulturen. Dette er i seg selv interessant, siden vi i de to tidligere kapitlene har sett at de ikke vil ha fokus rettet mot at deres erfaringer og formidlinger preges av deres kjønn. Her formidler Alyssa og Brittany at deres kjønn står i veien når de forhandler om å bli akseptert som kompetente og autentiske rappere, men samtidig vil de ikke at fokus skal rettes mot at deres erfaringer som kvinner er annerledes og at de opplever større problemer med aksept enn mannlige rappere. De vil ikke bli oppfattet som det andre, og anerkjenner ikke at de ikke får aksept som kompetente rappere under samme forutsetninger som mannlige rappere.

## 6.2 Vi trenger en jente i crewet

I musikkproduksjon trer mannsdominansen enda mer tydelig frem. Det eksisterer kun et fåtall kvinnelige produsenter i den britiske hip hop-scenen. Sandra forteller om hvordan det at hun behersker produksjonsteknologi har bidratt med uante positive konsekvenser for henne:

People have taken less ownership over me, cause I find as a female, guys feel like: Come on, I’ll take you under my wing: You’ll be the female of our crew.

Som sitatet viser har Sandra opplevd at mannlige rappere har ”tatt henne under vingen”, hun har altså blitt gitt noen fordeler som kvinne og rapper, men på en paternalistisk måte. Etter at Sandra lærte å beherske produksjon og produksjonsspråket, opplever hun at menn har tatt mindre eierskap over henne. Hun er ikke avhengig av produsenter i like stor grad, og i de tilfellene hun skal samarbeide med andre kan hun kommunisere bedre hva hun ønsker med materialet sitt.

Hun har opplevd å få tilbud om en rolle som først og fremst defineres av at hun er kvinne. Det at hun er jente blir hennes masterstatus. Howard S. Becker (1991) definerer masterstatus som når en bestemt status eller et identifikasjonstegn ved en person overskygger andre egenskaper. Det at hun er kvinne blir viktigere ”egenskap” enn at hun er rapper. Hennes kjønn skyves frem i forgrunnen og blir gjort til et avvik, mens mannlige rappere får danne normen gjennom å bli omtalt i kjønnsnøytrale termer, som Lorentzen (2002) har observert at også gjelder for kvinnelige rockeartister.

Ved å beherske produksjonsteknologi og kunne produsere selv får Sandra større kontroll over sitt eget produkt og får samtidig bekreftet at hun er en dedikert musiker. Hun yter motstand mot å bli definert som kvinnen (i crewet), eller en som deltar i kulturen som en kuriositet. Hun forhandler om å bli forstått som en musiker og formidler av noe relevant i hip hop-konteksten. Hun forteller videre:

Guys always try and show you that you are still below them. And so, that’s why I’ve really pull away from them and some guys... I’m around still, but I just kind of ... I know that it’s their issue kind of thing. You gotta just kind of stroke their ego sometimes, or whatever. I honestly struggled a lot in the last few years, more just seeing how guys are so threatened that you are actually so self-sufficient, you know a lot of guys don’t like it, some guys love it. A lot of guys don’t.

Sandra forteller at det finnes mannlige rappere som liker at hun er selvstendig, men normen er at menn føler seg truet av hennes selvstendighet og det at hun behersker produksjonsteknikk. Produksjonsstudioet blir i enda større grad enn rap ansett som et maskulint domene hvor menn dominerer på bakgrunn av kjønnede oppfatninger og dikotomier rundt teknologi og skaperevne<sup>48</sup>. Sandra opplever å bli sanksjonert som kvinnelig produsent og rapper, og formidler at hun holder seg unna de mennene som prøver å bevise at hun er under dem i hierarkiet. Jeg spør Julie hvordan hun arbeider med musikken sin:

I’m always like coordinating the songs. Like when a producer gives me a beat, I break it down and I’ll restructure the beat most of the time, to how I want the song. And when I’m in the studio I’m quite bossy. I’m always telling everyone what to do in the studio. So I am kind of the producer, cause I produce the track, and then I give the files to the producer afterwards; the person who makes the beats.

Som sitatet viser produserer ikke Julie selv, men hun forhandler om kontroll i produksjonsprosessen. Selv om hun ikke behersker teknologien, forhandler hun om å anerkjennes som den som har kontroll i studioet. Hun restrukturerer beatsene, det er hun som gjør det avgjørende arbeidet, mens produsenten gjør det håndtverksmessige. Hun vil bli forstått som er den kreative drivkraften, mens produsenten behersker kun de tekniske aspektene ved produksjonen.

---

<sup>48</sup> For mer informasjon se Anne Lorentzens (2009) doktoravhandling. Referert til i litteraturlisten.



## 6.3 Du burde heller begynne å synge

Julie forteller meg om et møte med en venn av søsteren hennes som spurte om hvorfor hun ikke kunne begynne å synge i stedet for å rappe:

And he was like:” Yeah, I heard your track at your sisters, blah blah.” He was like, you know like:” If you ever wanna make it in this industry, I think you should start singing, like stop rapping now, start singing. You know, you could do quite well if you sung. You’re quite pretty.”

Implisitt i hans utsagn ligger det en antagelse om at Julie ikke vil kunne oppnå suksess som rapper. En pen jente burde ikke drive med hip hop, men heller synge. Heidi Stavrum (2004) skriver at det å synge beskrives som noe naturlig å gjøre for kvinner og at sangen fremstår nærmest som en medfødt egenskap, mer konkret som en *kvinnelig* medfødt egenskap. Rap derimot, blir forstått som et maskulint domene. Kvinnelige vokalist blir ofte vurdert ut i fra kriterier som ikke har så mye med det musikalske å gjøre, slik som utseende og sexappeal. Å synge blir ansett som noe naturlig for Julie, på bakgrunn av hennes kjønn. Kvinnens sang reduseres til biologi eller natur, mens mannens beherskelse av rap kommer gjennom hardt arbeid og kultur, slik som også Hillevi Ganetz (2008) har observert i sin studie av svensk musikkreality-tv. Julie forteller videre om sin reaksjon på utsagnet:

Everytime I see him at a party afterwards I tell everyone that story, just to embarrass him. I’ll be like: “This is the boy who told me not to MC, ha ha ha”. And embarrass him, cause he deserved it.

Som sitatet viser kom Julie med en sterk motreaksjon på utsagnet hans, noe som er naturlig siden han gjennom å foreslå at hun kunne bli en syngedame devaluere hennes rap-prosjekt. Julie benytter seg av en motstrategi hvor hun plasserer ansvaret hos personen som kom med ytringen. Hun forteller alle som vil høre på at han har dummet seg ut, og markerer tydelig at det ikke er ønskelig at noen kommer med en slik ytring igjen. Emma Mayhew (2004) hevder at kvinner tradisjonelt har dominert rollen som popsanger og har ofte blitt devaluert gjennom en konstruksjon av femininitet som en naturlig og uerfaren musikkrolle. Mannen Julie forteller om antar at siden hun har et pent utseende, så ønsker hun egentlig å bli en syngedame. Hun formidler her tydelig at hun tok seg nær av hans stereotype oppfatning av henne som kvinne og tar til motmæle med å gjøre narr av han så ofte hun har mulighet til det.

## 6.4 You spit sick for a chick

Jeg vil vise til enda et sitat fra Zoe på Myspace-siden som henvist til tidligere. Her forteller hun at som kvinne ofte får hun høre at hun er en dyktig rapper til å være jente:

Loads of female MC's have let the bar drop, which is why I hate hearing: "You spit<sup>49</sup> sick for a chick". If I were male, would my words have more meaning? I try to uphold what I think is a certain standard and not let it slip cause I'm a "chick".

Som kvinne blir det automatisk antatt at hun er en dårligere rapper og derfor har hun ikke tilgang til å bli sammenliknet med mannlige rappere. I diskusjonstråden på Myspace-siden kommer det frem at "you spit sick for a chick" er et begrep mange kvinnelige rappere har erfaringer med. De forteller om likende erfaringer hvor de får høre at de er gode til å være kvinner, men implisitt i utsagnet ligger det de ikke gode til å være rappere. De får ikke være formidlere av det universelle, slik jeg har vist tidligere. Julie forteller om med en hendelse som inntraff på en festival hun nettopp har spilt på:

Last week I was in Birmingham, yeah and I was performing at a festival there. And some of these boys turned up just as my sets finishing. So he's like: "Oh, I'm sorry, I just missed your like little thing. How did it go?" This is like a four hundred people room, like it was not totally ram, but it was at least 200 in that room at that time, and he's like: "Oh sorry I missed you're little thing." Like if he's some huge act and I'm like, his little support act. You know, patronizing me.

Som sitatet viser opplever hun den mannlige rapperen som ekstremt nedlatende. Han refererte til hennes opptreden på en større festival som "*your little thing*," og anerkjenner ikke at hun opptrådte foran et stort publikum. Julie forteller at hun opplevde det som om han behandlet henne som sitt oppvarmingsnummer. Hun forteller videre:

It's like; brother I'm as good as you. I could freestyle you off the block, do you know what I mean. Your skills wouldn't even match my skills. Yeah, he could produce, then go back and produce, sit in your room and fiddle your little things, cause you're a rubbish MC.

Julie mener hun er minst like flink til å rappe som ham og anser seg selv som mye dyktigere til å freestyle. Han kan riktignok produsere og behersker produksjonsteknologi, noe Julie tidligere formidlet at hun ikke behersker. Hun forhandler rundt subjektposisjonen som tildeles henne gjennom den heteroseksuelle matrisen og devaluerer det å "skru", som blir forstått som et særskilt mannlig eller maskulint skript (Lorentz 2009a). Julie forhandlet, som vi så tidligere, om at hun har kontroll, selv om hun ikke behersker produksjonsteknologien. I

---

<sup>49</sup> *Spit* er britisk sjargong for å rappe.

sitatet ovenfor hevder hun at den omtalte rapperen sitter på rommet sitt og skruer på knotter, og degraderer hans produksjonsarbeid. Produsering er nerdete og avsondret fra den virkelige verden, mens hun opptrer og har kontakt med publikum. Det er hun som når ut med et budskap og beveger publikum. Jeg spør Julie hvordan folk i hennes omgangskrets reagerte da hun begynte å rappe:

Yeah, everyone was, everyone was cool with it. People where quite supportive. And it’s harder when you’re a girl. Cause you get told: Yeah man, you can spit good for a girl. It’s like, what do you mean I can spit good for a girl? Girl or boy, like were the same. What does it matter if I’m a girl or a boy? Either I got skills or I don’t.

Julie fortalte meg tidligere i intervjuet at hun begynte å rappe i voksen alder. Hun opplever at det fleste var støttende, men samtidig forteller hun at det er vanskeligere som jente. Hun får høre at hun er en dyktig rapper til å være jente, men hun vil bli sammenlignet med *alle* rappere. Gutter og jenter er like og bør dermed bli bedømt ut fra samme kriterier. Hun snakker altså i tråd med en likhetsfeministisk diskurs.

Uansett hvordan hun forsøker å definere seg selv gjennom det hun sier og gjør, blir betydningen av det redusert til hennes kjønn av omgivelsene (Moi 2001: 92). Julie vil ikke at kjønn skal være relevant for det hun holder på med, men det er umulig å unngå at kjønn hennes blir tatt med i betraktningen. Hun får ikke tilgang på å være det universelle, slik som en mannlig rapper, men blir det partikulære, det kvinnelige (Moi 2001:104). Sandra forteller om liknende erfaringer som Julie:

They always compare you to other females, that really annoy me, you know. Cause I’m like, compare me to everybody, or just let me do what I’m doing. Why do we (kvinner) always have to be compared, you know?

Sandra ønsker også, som Julie og Zoe, å bli sammenliknet med alle. Hun kan gjøre det samme som gutter kan, hun ser ingen grunn til at hun kun skal bli sammenliknet med andre jenter. Når Sandra bare blir sammenliknet med kvinnelige rappere, kommer det at hun er kvinne først og rapper sekundært. Det at hun er kvinne er en del av hennes identitet som rapper, men det er ikke noe hun ønsker å fokusere på. Hverken Julie, Zoe eller Sandra vil at kjønn skal være relevant for deres rap-prosjekt, men opplever også at det er umulig at kjønn hennes ikke blir tatt med i betraktning. De kan ikke unngå sin kjønnede kropp som bakgrunn og situasjon, den er ikke et fenomen som en kan se bort i fra (Moi 1999:104), noe som vises tydelig i deres fortellinger. Som tidligere vist er det å være kvinne ikke ansett som noen fordel i hip hop-kulturen. På bakgrunn av deres kjønn og seksualitet regnes de ikke

som formidlere av noe relevant, deres kjønn fortøner seg en mangel eller et handikap, og de blir tillagt egenskaper som ikke fortøner seg attraktive og attråverdige i hip hop-kulturen.

## 6.5 Oppsummering

Dette kapittelet har vist hvordan informantene yter motstand mot underordning internt i den britiske hip hop-kulturen. På bakgrunn av deres kjønn blir det antatt at de ikke har de rette forutsetningene og egenskapene for å være kompetente rappere. De får i bestefall høre at de er flinke til å være jenter, men får ikke tilgang til å være flink som rappere og har dermed mye å bevise med hensyn til å bli akseptert som kompetente. Når beviset blir lagt på bordet så blir det ikke nødvendigvis akseptert som et gyldig og deres kjønn blir trukket frem i forgrunnen, og står i veien for dem i hip hop-konteksten. Uansett hva de gjør får de kvinnestempelet som et negativt fortegn. De bedømmes ut fra en dobbel standard hvor kvalitetskravene fortøner seg som ekstra høye, og samtidig blir de bedømt ut fra sitt utseende og sin evne til å formidle femininitet. Om de ikke tilfredsstiller det ”mannlige blikk” risikerer de å bli stemplet som lesbiske eller dragartister, men om de formidler det som blir oppfattet som en for stor grad av feminine kjennetegn for en rapper risikerer de å bli anmodet til å bli ”syngedame”. Det er tilsynelatende umulig for dem å bli akseptert under samme forutsetningene som en mannlig rapper.

Julie forhandler om at produksjon ikke nødvendigvis skal bli forstått som det kreative og skapende aspektet ved det musikalske uttrykket. Hun devaluerer produsentens arbeid som teknisk ”knotteskruing”, mens hun selv gjør det kreative og skapende arbeidet. Det er kun Sandra er den som behersker produksjonsteknologi i mitt utvalg og ut fra det hun forteller kan se ut som produksjon er et viktig aspekt for å aksepteres som en selvstendig og kreativ artist.

Når de forteller om konkrete erfaringer, trer kjønnsstrukturene tydelig fram, og det vises at det er noe de selv forholder seg til aktivt og bevisst. Men hip hop-kulturen, og den kjønnede diskursen som eksisterer der, tilbyr ikke kvinnene gode begreper for hva de opplever. Deres kjønnede erfaringer underordnes altså i hip hop-kulturen, mens kjønnsdiskursen i samfunnet generelt generer praksis hos informantene og opptrer som strukturerende og styrer deres handlinger og forhandlinger. I deres hverdagsfortellinger viser det seg at kjønn i høyeste grad er relevant.

## 7. Im not rappin’ as a female. Im rappin’ as an artist

I dette kapittelet vil jeg se på hvordan informantene fortolker og forhandler om en kjønnsforståelse, hvordan de forstår erfaringene sine, og hvordan de forstår kjønn. I forrige kapittel viste jeg at informantene har bevissthet om at deres kjønn bidrar med andre erfaringer enn det menn i kulturen har. Hindringene informantene formidler at de opplever anses de ikke som et individuelt problem, men blir forstått inn i en kjønns- og undertrykkingskontekst. Deres fortolkning av erfaringene stemmer overens med rådende oppfatninger rundt hip hop og kjønn i samfunnet generelt, hvor hip hop blir tolket som kvinneundertrykkende. I dette kapittelet skal jeg ta utgangspunkt i diskusjoner som oppstod om hvordan de kategoriserer og begrepsfester disse erfaringene. Det har vært avgjørende for analysen og forståelse av dem å se deres erfaringer og fortellinger i lys av hvordan de forhandler ”feltspesifikt” med større allmenne strukturerende kjønnsdiskurser<sup>50</sup>. Hva skjer eksempelvis når jeg forsøker å få dem til å utdype og forstå erfaringene i feministiske termer?

### 7.1 Motstand mot kategorisering

Som vist i forrige kapittel fortøner det ikke seg som et fortrinn å være kvinnelig rapper og informantene gjør motstand mot å bli kategorisert som nettopp det. Jeg spør Leah om hun identifiserer seg med andre kvinnelige rappere:

We can all relate to each other cause we’re part of this British music culture sort of thing. But we all talk about different subjects and our styles are different. And a lot of girl MCs is like: “Yeah man, let’s stick together.” But I move away from that. I don’t really think that we should put our selves in the category of females; - let’s stick together. Cause its just restricting yourself. Like it’s male dominated, but you shouldn’t see yourself as a female if you feel that its male dominated. You should see yourself as an artist.

Som sitatet viser hevder Leah at det eneste britiske kvinnelige rappere har til felles er musikk og kulturarv. De rapper om forskjellige emner og har ulike stilmessige uttrykk. Hun mener at hvis det skal være noen mulighet for forandring og utvikling for kvinner, så er vi nødt til å

---

<sup>50</sup> Eksempelvis kjønnsdiskursen i samfunnet generelt.

slutte å behandle kjønn som et tema. Hennes strategi for å håndtere de strukturelle hindringene som ligger i kulturen, er å ta avstand fra andre kvinnelige rappere og forsøke å unngå fokus rettet mot sitt kjønn. Tilsynelatende motarbeider hun ikke kjønnsfordommene som ligger i kulturen, men lar heller være å fokusere på dem.

I forrige kapittel viste jeg til konkrete erfaringer hvor de opplevde å bli bedømt under strengere forutsetninger enn menn. Her vil jeg utype og vise hvordan Leahs ”strategi” er relevant og veldig naturlig under de eksisterende forutsetningene. Slik hun ser det er det ingen fordel å kategorisere seg selv som en kvinnelig rapper. Eksempelvis kan det føre til at hun blir sett på som en del av et slags kvinnekollektiv innenfor hip hop-kulturen. Dette er ingen fordel når hun kjemper om en plass som en kompetent rapper, under samme forutsetninger som en mannlig rapper. Susan McClary (1992) hever at det ikke er uvanlig at kvinnelige komponister ønsker å begrense fokus rettet mot sitt kjønn, nettopp fordi det eksisterer så mange essensialistiske fordommer rundt hvordan musikk laget av kvinner bør høres ut. ”Kvinnemusikk” blir ikke anerkjent som like interessant og relevant som musikk generelt; altså musikk skapt av menn. Derfor vil mange kvinnelige komponister vise at de kan skape og skrive musikk, i motsetning til ”kvinnemusikk”. Ved å tolke utsagnet til Leah i en slik kontekst fortøner hennes strategi seg veldig naturlig. Jeg vil klargjøre videre med et sitat av feministen og skribenten bell hooks:

Women who are exploited and oppressed daily cannot afford to relinquish the belief that they exercise some measure of control, however relative, over their lives. They cannot afford to see themselves solely as “victims” because their survival depends on continued exercise of whatever personal power they possess. It would be psychologically demoralizing for these women to bond with other women on the basis of shared victimization (hooks 2000: 46)

Hvis jeg tolker Leahs utsagn ut fra hooks påstand, er det naturlig at hun ikke ønsker å være en del av et kvinnelig felleskap i den britiske hip hop-kulturen. Det vil bidra til å rette fokus mot det som er problematisk, nemlig den kvinnelige rapperens mangel på innflytelse. Hun ønsker ikke å se på seg selv som et ”offer” i en mannsdominert kultur, hennes motstrategi er å se på seg selv som en artist. Det å putte seg i båsen ”kvinnelig rapper” bidrar ikke til å utfordre mannsdominansen i kulturen, men retter fokuset mot hennes kjønn, som ikke er en fordel i hip hop-konteksten. Sagt på en litt annen måte: Leah vil ikke fanges i et bilde av kjønn, slik som Toril Moi beskriver, hvor kvinnen og det kvinnelige alltid er det partikulære og relative, mens mannen er det universelle. Leah gjør motstand mot å bli sperret inne i sin ”kvinnelighet” (Moi 2001: 104). Hun forhandler om å representere det universelle, slik en mannlig rapper gjør, og på denne måten motarbeider hun kjønnsbegrensningene og

fordommene som ligger i kulturen. En slik måte å håndtere kjønnsbegrensninger på, forteller noe om de sterke normative føringene og kjønnsfordommene som eksisterer i den britiske hip hop-kulturen. I en kjønnsdiskriminerende kultur befinner kvinner seg ofte i situasjoner som tvinger dem til å ”velge” mellom å bli sperret inne i ”kvinneligheten” eller å fornekte den fullstendig (Moi 2001: 104). Leah formidler et ønske om at hennes kjønn skal oppfattes som en uvesentlig bakgrunn for hennes rapmusikk, men som Toril Moi hevder; når en kvinne snakker, eller i dette tilfellet rapper, er det ikke mulig å unngå å ta kjønnets hennes med i betraktning (Moi 2001: 92). Menn blir forstått som det universelle og objektive, mens kvinner blir det spesifikke og subjektive. Som kvinne får hun ikke tilgang til å være formidler av universelle hip hop-erfaringer. Leah vil ikke akseptere at hun som kvinne ikke skal kunne representere det universelle like godt som en mannlig rapper.

I forrige kapittel så vi at noen av informantene forstår erfaringene inn i en kjønns- og undertrykkingskontekst, mens her ser vi at Leah ikke vil vedkjenne seg dette. Hun yter motstand mot å bli fortolket som et offer for strukturen og benytter seg av en strategi som i tråd med hooks påstand er en naturlig løsning på de hindringene hun opplever på bakgrunn av sitt kjønn. Leah vil ikke bli sperret inne i sin kvinnelighet, og hun vil ikke være formidler av kvinnerap, som blir fortolket i stereotypisk og essensialistiske termer. Alle tre poengene er gode grunner til å nekte å fokusere på sitt kjønn. Sagt med andre ord: *Hun ønsker ikke at kjønn skal være relevant, fordi hennes kjønn ikke er en fordel for henne som rapper.*

## 7.2 Man må selv ta ansvar for i hvilken grad kjønn gjøres relevant for sin praksis

Som vist i kapittel fem er det et krav om at også kvinnelige rappere må formidle personlige erfaringer i sitt tekstmateriale. Jeg spør Alyssa om hun mener feminin og maskulin er relevante begreper for hennes musikk:

Yes, in that as a woman I am feminine, and everything I write is from my perspective based on my experiences, which have happened because I am a female, I am mixed, you know. But I just make the music that I want to make and I can’t worry about trying to fit into someone else’s definitions of feminine and masculine. I just have to be true to me, but as explained above, my music will always be feminine.

Som sitatet viser, mener Alyssa at begrepene feminin og maskulin er relevante for hennes musikk. Hun skriver ut fra sitt perspektiv som er preget av at hun er kvinne og av hennes

etniske bakgrunn. Det viktigste for Alyssa er å være ”tro mot seg selv”, som jeg i blant annet kapittel 3.1.6, 4.4 og 5.4 har vist at er et autentisitetskrav i hip hop-kulturen. Hun kan ikke ta hensyn til hva andre forventer, hun er seg selv, en individualist, og som kvinne har hun andre erfaringer enn det en mannlig rapper har. Hennes personlige erfaringer vil bære preg av hennes kjønn. Hip hop bidrar altså med en mulighet til å inkorporere kvinnelighet og femininitet, slik Alyssa ser det. Jeg spør om hun mener begrepene er relevante i britisk hip hop:

Again, yes, they are in that our perspectives are formed due to experiences encountered as a consequence of our gender. Depending on the individual perceptions of the meanings of the words, both artists and consumers alike can make masculine and feminine more or less relevant in these scenes

Som sitatet viser mener hun begrepene også er relevante for andre kvinnelige rappere. Som kvinner har de andre erfaringer og ser verden med et annet blikk enn menn, og dermed vil begrepene være relevante fortolkningsrammer for deres musikalske uttrykk. Hun utdyper likevel det hun var inne på tidligere; at det er opp til enhver å velge i hvilken grad de ønsker å fokusere på de feminine og maskuline aspektene ved musikken. Hun forstår kjønnsproblematikk som et individuelt fenomen, hvor hvert enkelt individ selv må ta ansvar for i hvilken grad de ønsker å gjøre det relevant for sin praksis i kulturen. Både Alyssa og Leah yter motstand mot en kollektiv forståelse av kvinnelige rappere og de hevder begge det er individuelt i hvilken grad man ønsker å gjøre kjønn relevant. Her legges altså ansvaret hos individet, ikke i kulturen, som er det motsatte av det som ble formidlet i kapittel seks.

### 7.3 Jeg er ikke en feminist

Tricia Rose hevder at det er tre ulike emner som dominerer i tekstmaterialet til nordamerikanske kvinnelige rappere, nemlig ”heterosexual courtship, the importance of the female voice, and mastery in womens rap and black female public displays of physical and sexual freedom” (Rose 1994: 147). Den britiske rapperen Shystie<sup>51</sup> rapper om betydningen av en kvinnelig stemme i låten ”Woman's World (Gurlz Stand Up)” fra 2004:

---

<sup>51</sup> Se bildevedlegg: 54-56



Boy sit down, stand up girls  
Ladies we can run this world  
Come on take a stand,  
we got the whole wide world in our hands

Now imagine if this whole globe was run by just women  
Jeeze cor blimme what a world we would live in  
Getting men all hung upon our love until they be sprung  
Imagine men on page three posing nude in the sun

(...)

Now I'm a males worst nightmare say your prayers  
Cos ah bitch with powers gives mans fears  
So I'm here to make it known  
Ladies we can run this globe

(...)

So ladies stand up firm, (Firm)  
Come on its our turn. (Turn)  
To flip reverse this universe  
Together woman we can run this earth

Teksten er et tankeeksperiment om at det er kvinner som sitter i maktposisjoner, har kontroll og styrer verden, i stedet for menn. Shystie oppfordrer kvinner til å organisere seg og kreve sin rett til maktposisjoner i samfunnet. I hennes tekst taler hun i tråd med en likestillingsdiskurs, hvor fokus rettes mot kvinners erfaringer og rettigheter. Hun sier klart og tydelig i fra i refrenget:” Boy sit down, stand up girls. Ladies we can run this world. Come on take a stand, we got the whole wide world in our hands.” Teksten har visse fellestrekk med Mc Lytes tekst sitert i delkapittel 3.1.2. Mens Mc Lyte rapper om negative erfaringer med menn i nære relasjoner, det vil si en tidligere kjæreste, rapper Shystie om om kjønnsundertrykking og likestilling i en global kontekst. I forrige kapittel viste jeg hvordan flere av informantene fortalte noen om sine erfaringer i en kjønn - og undertrykkingskontekst. Jeg spør Brittany om hun ser på seg selv som en feminist:

No, that’s just discriminating again. Because that’s just putting a divide as well, by saying that you’re feminist or whatever. You don’t have to accentuate that divide. Instead I rather just say we’re all human beings. Just accept me as a rapper, try not to, I know it’s hard, but try not to categorize me as a female rapper or a UK-rapper. You know just try and look at it as music.

Som sitatet viser mener Brittany at feminist er en diskriminerende betegnelse, som i stedet for å bidra til kvinnefrigjøring, vektlegger forskjeller mellom kvinner og menn. Vi burde heller fokusere på det vi har felles, hevder hun. Først og fremst vil hun bli akseptert som

rapper på generelt grunnlag, hun vil ikke kategoriseres som kvinnelig eller britisk rapper. Brittany vil at musikken hennes skal tale for seg selv. Julie er inne på noe av det samme:

No, because I don’t really agree in feminist views. We’re all just the same. We should just be fighting to all be the same, not to have an”ist” about everything

Julie vil ikke kalle seg feminist. Hun mener det bidrar til å rette fokus mot forskjellene mellom kjønnene. Hun mener, som Leah, at det er bedre å kjempe for like muligheter uavhengig av kjønn, som hun ikke tolker som en feministisk strategi. Jeg antyder at det kanskje nettopp er det feminisme dreier seg om:

Yeah, maybe. But I think we don’t all need rights and I don’t need to say I’m a feminist. I just say I’m a human. Cause sometimes I work at strip shows. Like I sell dollars for strippers, so it’s like if I do that, then I’m not really a feminist.

Som sitatet viser yter Julie motstand mot å bli kategorisert som feminist. Som vist tidligere med Leah vil heller ikke Julie bli båsatt som et offer med behov for ulike rettigheter. Hun er en selvstendig kvinne som klarer seg selv. Amy Richards og Jennifer Baumgardner (2004) hevder at mange kvinner tolker feminisme ut i fra hva de ikke kan gjøre. Som Julie forklarer: Hun kan ikke være feminist og samtidig jobbe på en strippeklubb, som hun oppfatter som to motstridigheter. Jeg spør også Brandi om hun vil kalle seg en feminist:

No, I’m like power to the females and all that, you know. But I believe in certain things. Like females should stand for certain things. But I’m not a feminist. I do believe that men, actually to put it... well I cant say I’m not a feminist. Cause I believe that anything men can do, we can do too. So I suppose that makes me a feminist, then.

Her ser vi at også Brandi ikke ønsker å bli kategorisert som feminist, men litt ute i resonnementet kommer hun frem til at hun kanskje likevel er en feminist. Kvinner kan gjøre det samme som menn, og det aksepterer hun som et feministisk standpunkt. De andre rapperne jeg har snakket med mener også at kvinner kan gjøre det samme som menn, men vil likevel ikke akseptere betegnelsen feminist. Gitt identiteten disse kvinnerapperne har konstruert rundt seg selv, er det ikke merkelig at de ønsker å unngå å bli stemplet som feminister. Tricia Rose hevder at svarte kvinner gjør motstand mot seksuell objektivering og kulturell usynlighet, men de gjør også motstand mot akademisk tingliggjøring og en mainstream, hegemonisk hvit feministisk diskurs (Rose 2004: 303). Brandi, Leah, Brittany og Julie yter motstand mot meg og min definisjonsmakt og fortolkningsmakt som forsker og student: en middelklasse-, hvit og feministisk diskurs. De vil ikke bli fortolket inn i en offerrolle. Det å definere seg som en feminist vil være å anerkjenne at deres erfaringer er et

resultat av en kjønnnet struktur. Den kjønne strukturen anerkjennes i deres tale om praksis, slik vi så i forrige kapittel. Å *fokusere* på dette kan derimot synes å fungere mot sin hensikt, da kan de risikere å bli stemplet som feminister. Som vist med blant annet hooks og Rose sine bidrag, tilbyr ikke feministbevegelsen en attraktiv løsning for de kvinnelige rapperne.

## 7.4 Folk er opptatt av forskjeller

Som vi så tidligere i kapittelet mener Leah at kvinnelige rappere ikke nødvendigvis har så mye til felles på bakgrunn av kjønn. Jeg spør om hun mener det er likheter mellom hva slags tematikk mannlige og kvinnelige rappere tar for seg i raptekster:

Well, I don’t think it should be any different, whether you’re a female or male, to what you talk about.

Som sitatet viser, mener Leah at det ikke bør være noen forskjell i hva kvinner og menn rapper om, men hun forteller ikke om hvordan det fortoner seg i praksis. Jeg ber henne utdype om hun faktisk mener det er slik i virkeligheten:

Yeah, well I think it shouldn’t be any different, but the obvious thing is that it is different. People do see the difference.

Som sitatet viser ønsker ikke Leah at det skal være noen forskjell mellom kvinner og menn og hva de rapper om. Hun forteller, litt motvillig at det nok likevel fortoner seg slik i praksis og at folk har en tendens til å fokusere på forskjellene mellom kvinner og menn. Hun ønsker at det skal være likhet mellom mannlige og kvinnelige rappers tematikk, men opplever at forskjellene blir lagt mest vekt på. McClary (1992) hevder, som tidligere vist, at mange dyktige kvinner ønsker at kjønn ikke skal være et tema, nettopp fordi det er knyttet så mange fordommer til musikk laget av kvinner. Ved å insistere på å være rappere i motsetning til kvinnelige rappere, oppnår informantene bare å fremme kravet om universalitet på bekostning av det kjønnnet de faktisk er. På den måten overses den kjønne kroppen *både* som en bakgrunn og en situasjon. Deres kjønne kropper er ikke et fenomen som de (eller andre) kan se bort ifra (Moi 2001: 104). Kroppen kan ikke ignoreres og preger hvordan de blir fortolket av omgivelsene. Å negere kjønn er ikke et uproblematisk prosjekt.

## 7.5 Forhandlinger og endringspotensiale

Som vist i delkapittel 5.3 forhandler Leah om at sweet skal bli anerkjent som en relevant erfaring i hip hop, sammen med street, altså det maskuline gateaspektet:

I can sort of relate to it myself: Like I describe my music as street, but sweet. So the street side of it is quite masculine, it’s quite aggressive; it’s quite... well my voice is quite deep, sort of hard. But the sweet side of it is quite feminine. It’s quite soft and subtle.

Her vil jeg belyse sitatet på en litt annen måte. Leah mener at de kjønnede begrepene er relevante for hennes musikkpraksis. Tidligere har hun formidlet at hun ikke vil karakteriseres som en kvinnelig rapper, men samtidig beskriver hun musikken sin som ”street, but sweet,” og denne beskrivelsen forteller om en kjønnet musikkforståelse.

Musikologen Susan McClary (1992) skriver at om man skal komponere musikk med en feminin karakter, vil komponisten sannsynligvis automatisk bruke trekk som mykhet og passivitet (McClary 1992: 9). Vanemessige, ureflekterte og gjentakende skildringer av mannlighet og kvinnelighet, blir opprettholdt av både kvinner og menn (Ganetz 2008: 72), musikkens aspekter blir altså skildret og beskrevet gjennom den heteroseksuelle matrisen.

Leah forteller at musikken hennes har feminine egenskaper, som hun definerer som søte, og denne siden av musikken beskrives som myk, subtil og diskre. En slik måte å beskrive de feminine aspektene ved musikken på er altså ikke tilfeldig, men har tradisjonelt blitt fortolket som feminine og kvinnelige egenskaper. Hun taler i tråd med og forhandler samtidig mellom to ulike diskurser. Hun vil ikke at kjønn skal være relevant i hip hop-konteksten, hvor hennes kropp står i veien for å bli anerkjent som en fullverdig rapper. Samtidig forhandler hun om at sweet skal bli forstått som en relevant hip hop erfaring, og bryter med normen for hva som skal bli forstått som relevante hip hop-uttrykk og erfaringer. Dette er en form for resignifisering, ved at hun omdefinerer hvordan musikken hennes skal fortolkes, ved en brytende repetisjon i sin beskrivelse av sitt musikalske uttrykk innenfor en hip hop-kontekst. Som nevnt i delkapittel 5.3 ville en mannlig rapper lite sannsynlig omtalt sin rap som ”sweet, but street”. Leah forhandler om en plass til feminine erfaringer i hip hop-konteksten med sint ytring, det er usikkert i hvilken grad hun har et reflektert forhold til endringspotensialet i ytringen, siden hun i andre tilfeller forsøker å unngå fokus på sitt kjønn. Likevel er dette en form for feilsitering, som virker tilfeldig, men som samtidig kan være noe dypt signifikant og ha omveltende konsekvenser på sikt (Lorentzen 2009b: 13). Ved at mange nok rappere bryter med normen for hva hip hop har blitt fortolket som og

hvordan det skal være og over tid, kan endring oppstå, eksempelvis med hensyn til kvinners rolle i kulturen. Jeg ber Sandra beskrive sitt musikalske uttrykk:

But I do what I do, you know, a lot of people says my style is quite aggressive. I don’t really call it that, I call it passionate, you know

Sandra forteller at hennes rappestil har blitt beskrevet som aggressiv, og som vi tidligere har sett blir aggressivitet oppfattet som en maskulin egenskap. Sandra forhandler rundt dette ved å definere sin rappestil som *passionate*. *Passionate*, eller lidenskapelig er en egenskap som ofte tilskrives kvinner. Her omdefinerer hun hvordan hennes rappestil skal fortolkes. Butlers begrep resignifisering betegner hvordan betydninger lar seg omdefinere, slik som vi ser hos Sandra, ved hjelp av en brytende repetisjon av en kjønnet norm (Lorentzen 2009b: 3). Sandra bryter med den vanlige oppfatningen rundt maskulin aggressiv rap, og definerer i stedet sin stil som lidenskapelig, en egenskap tradisjonelt fortolket som feminin og kvinnelig. Hun får samtidig distansert seg fra tomboy-stempelet, ved å bruke en annerledes beskrivelse og redefinerer dermed hvordan både hun og musikken hennes skal fortolkes. Hun vil ikke fremstå som en feminin popartist eller en aggressiv guttete rapper. Hun er en lidenskapelig rapper.

Sandra og Leah unngår kjønnsnormen og overskrider den samtidig. Kjønn skapes og destabliseres gjennom deres feilrepetisjoner og gradvis kan kjønnsrammenes innhold forandres (Ganetz 2008: 60). Det at de bryter med kjønnsnormen i beskrivelsen av sin rap er en form for feilsitering, hvor de tradisjonelle kjønnsnormene i hip hop blir rekontekstualisert. I beste fall kan det fungere som en mulig politisk strategi, selv om informantene ikke nødvendigvis bevisst har hatt til hensikt å produsere nye former for kjønnsjøren. Deres forhandlinger og feilsiteringer viser tydelig at kjønn er en ”fantasmatisk” størrelse, altså en kopi uten en original, slik som Butler hevder (Jegerstedt 2009: 79). Slik vil det være muligheter for endring.

Helt til slutt vil jeg påpeke at de i også kan bidra til sosial transformasjon ved å delta i en kultur hvor de egentlig ikke blir ansett å ha noen form for naturlig tilhørighet. En kvinne skal ikke drive med rap, det blir, som vi har ansett som et maskulint prosjekt. Det å delta og kreve en plass under samme forutsetninger som menn er en måte å bryte kjønnsnormer på, og kan dermed tolkes som en form for feilsitering. Om mange kvinner gjør dette over tid kan sosial transformasjon inntreffe. Deres praksis vil bli omdefinert og fortolket annerledes av omgivelsene.

## 7.6 Oppsummering

Som jeg har vist i dette kapittelet er det vanskelig å diskutere kjønnsdiskriminering i forbindelse med hip hop. Bare det at kvinner deltar i hip hop-kulturen kan tolkes som en form for kjønnet motstand. Som vi har sett, er de mer opptatt av å bli akseptert som jevnbyrdige rappere enn å utfordre mannsdominansen i kulturen. De vil ikke bli kategorisert ut fra kjønn, og insisterer på at det ikke er noen forskjell mellom kvinner og menn, selv om det opplagt er slik. De vil ikke defineres som passive ofre for undertrykkende strukturer, men utøver den makten som er tilgjengelig for dem, blant annet ved å benekte en kollektiv identitet som kvinnelige rappere. De formidler egne erfaringer som de fremstiller som ukjønnede, i den forstand at de mener at de bør forstås som generelle menneskelige erfaringer, og yter slik motstand mot å bli sperret inne i sin kvinnelighet.

Det er tydelig at det koster å legge vekt på kjønn. Informantene er ”bevisste på kjønn”, og i forrige kapittel viste jeg at de la ansvaret for negative kjønnserfaringer på kjønnsstrukturene i kulturen. Samtidig er det tydelig at de ikke vil gå med å forstå disse erfaringene i feministiske termer. Feminisme tilbyr ingen gode løsninger for dem. Kvinnerenes mangel på en anerkjennelse av en feministisk diskurs, betyr altså ikke at vi ikke kan finne igjen kjønnsdiskurser i deres praksis og tale om praksis, men heller at erfaringene ikke blir diskursivt anerkjent i hip hop-kulturen. Til slutt har jeg vist at det ligger et endringspotensiale i deres forhandlinger om at kjønn ikke skal ha noen betydning, samt i beskrivelsene og forhandlingene rundt hvordan deres musikalske prosjekter skal fortolkes.

## 8. Hva har denne oppgaven handlet om?

Denne masteroppgaven har undersøkt situasjonen til kvinnelige rappere i britisk hip hop. Gjennom å se på den britiske hip hop-kulturen fra den kvinnelige utøverenes ståsted har jeg fått kunnskap om hvilke måter kjønnsforståelser i hip hop kommer til uttrykk i, og påvirker informantenes praksis. Allerede tidlig i datainnsamlingsfasen møtte jeg motstand mot å snakke om erfaringer i en kjønnskontekst. Denne motstanden er både knyttet til intervjusituasjonen, og til informantenes erfaringer fra forsøk på å finne og ta plass i en kjønnnet kultur. I analysen av disse erfaringene oppdaget jeg at det å defineres som ”kvinnelig rapper” står i veien for informantenes musikalske prosjekt. Samtidig som det ikke er en fordel for dem å fokusere på at de er kvinner og de forsøker å negere sitt kjønn i hip hop konteksten, blir de stadig vekk bedømt og vurdert ut fra sitt kjønn. De unndrar seg kjønnsbestemmelser i et kjønnnet prosjekt, men fanges av sitt kjønn uansett hvilken strategi de benytter seg av. De vil være formidlere av allmenngyldige hip hop-erfaringer, men får kvinnestempelet som et negativt fortegn. Motstanden de yter mot kategoriseringen av dem som kvinnelige artister, gjennom å legge fram krav om universelle standarder, er en forståelig reaksjon på den gjentakende kategoriseringen som kvinnelige rappere.

Det er overraskende hvor mye energi informantene må bruke på å legitimere seg og sin plass i kulturen. Den heteronormative kjønnsordenen kommer tydelig til uttrykk i de kvinnelige rappers forhandlingsarbeid. Kvinnenes ønske om å bli bedømt under samme forutsetninger som mannlige rappere, er sterkt og tydelig. De har et trangt forhandlingsrom i forhold til mannlige rappere og hindringene og vanskelighetene de støter på, kan leses som et uttrykk for at kvinnelige rappere ikke er spesielt ønsket i kulturen. De handler i tråd med en likestillingsdiskurs, men vil ikke anerkjennes som en del av et kjønnnet prosjekt. Det at de alle poengterer at kjønn ikke skal ha noe å si, kommer til uttrykk som motstand mot *omtalen* av mannsdominansen, men kan tolkes som en motstand mot selve dominansen som eksisterer i den britiske hip hop-kulturen. Det viser nettopp til hvor lite akseptabelt det er å snakke om kjønnede negative erfaringer innad i kulturen. Slike erfaringer vises likevel i deres tale om praksis.

Bare det å delta i en mannsdominert kultur som kvinne, kan i seg selv tolkes som en form for motstand. Gjennom deres deltakelse i kulturen utfordres konvensjonene. Artistene jeg har intervjuet forhandler om kjønn på sin egen måte, og overstyrer kjønnsforventninger gjennom å forhandle om en legitim plass. De benytter seg av kulturens idealer, som for eksempel autentisitet, og forhandler rundt kjønnsdiskurs i hip hop som er strukturerende og generativ, men også produktiv. De bryter med kjønnsnormer, fordi det er menn som skal være rappere og utfordrer dermed det maskuline hegemoniet med sin praksis. De negerer at de er kvinner i hip hop-konteksten, som er en måte å håndtere de strukturelle hindringene som ligger der. Det er et paradoks at de vegrer seg mot å snakke om kjønn og kjønnede erfaringer, men at de samtidig gjør kjønn på en bevisst og elegant måte under de forutsetningene som faktisk eksisterer i den britiske hip hop-kulturen.

## 8.1 Veien videre innenfor forskning om kjønn og populærmusikk/ subkulturer

Min studie undersøker hvordan kvinner deltar i en maskulint definert subkultur og hva slags kjønn og seksualitetskonstruksjoner som preger deres forhandlinger om en legitim plass i denne kulturen. Flere nye temaer fortjener å belyses videre: Hvordan konstrueres seksualitet i norsk rap eller norsk elektronisk musikk? Mannlig hip-hop og rap utgjør et bakteppe for min studie. Det kunne også vært interessant å undersøke mannlige rappers kjønns- og seksualitetskonstruksjoner i så vel norsk som britisk hip hop.

I metodekapittelet har jeg så vidt berørt informantenes etnisitet og klassebakgrunn. Utvalget av informanter ga begrensede variasjoner i erfaringer fra ulike bakgrunner. Et større og mer variert utvalg av informanter kunne åpnet for å belyse den britiske hip hop-kulturen gjennom et interseksjonalitetsperspektiv, for å se nærmere på hvordan kjønn, klasse og etnisitet virker sammen i informantenes fortellinger og erfaringer.

Bare en av mine informanter behersket produksjonsteknologien. Men datamaterialet kan tyde på at dette er et felt hvor mannsdominansen reproduseres i nye former. Informantene forhandler dessuten om kontroll og innflytelse. Enkelte – som Julie – devaluerer produsentens påståtte kreative rolle. Han behersker teknologien, mens hun selv opplever seg som den kreative drivkraften i studioet. Dette er også et viktig felt for videre undersøkelser:



Kjønn, teknikk og selve produksjonsprosessen er vevet sammen i hip hop, på en måte som antakelig har stor betydning.

## 8.2 Helt til slutt

I denne avhandlingen vurderer og analyserer jeg ikke tekstene og konsertene til mine informanter. La meg likevel si dette: Under feltarbeidet var jeg på flere konserter hvor jeg fikk oppleve dem i sitt rette element. Jeg fikk cd-er som de ville at jeg skulle ta med hjem og høre på. Det er ingen tvil. Dette er dyktige kvinner som formidler relevante og universelle hip hop erfaringer. De leverer rim og rapper av like god eller bedre kvalitet enn en hvilken som helst mannlig rapper. I praksis *er* det faktisk slik at de ”rapper som artister, og ikke som kvinner.”

## 9. Litteraturliste

Aftenposten Amag, morgen, 19.03.2008, s. 16: “Olavas ønske.”

Augestad, Kate (1994): ”Å, gosjameg!”: *En analyse av Sissel Kyrkjebøs gjennombrudd som populærmusikalsk artist*. Bergen, (K. Augestad)

Barker & Taylor (2007): *Faking it: The quest for authenticity in popular music*. New York & London: W. W. Norton & Company.

Bayton, Mavis (1998): *Frock rock. Women performing in popular music*. New York: Oxford University Press.

Baumgardner & Richards (2004): Feminism and Femininity: Or How We Learned to Stop Worrying and Love the Thong. I Anita Harris (red). *All about the girl. Culture, power and identity*. New York and London: Routledge

Becker, Howard S. (1991): *Outsiders. Studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press

Butler, Judith (2006). *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Cohen, Sara (1991): *Rock culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press

Connell, R.W (2005): *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.

Cross, Brian (1993): *It’s not about a salary. Rap, race + resistance in Los Angeles*. London and New York: Verso.

Dyson, Michael Eric (2000): The Culture of Hip–Hop. I That’s the joint. Murray Forman & Mark Anthony Neal (red). New York: Routledge

Dyson, Michael Eric (2008): Gangsta Rap and American Culture. I Tim Strode & Tim Wood(red). *The hip hop reader*. New York: Pearson Longman.

---

Fairclough, Norman (2008): *Kritisk diskursanalyse: en tekstsamling*. København: Hans Reitzels Forlag.

Fog, Jette (1994): *Med samtalen som utgangspunkt: det kvalitative forskningsinterview*. København: Akademisk Forlag

George, Nelson (1998): *Hip Hop America*. London : Penguin

hooks, bell (2008): The Coolness of Being Real. I Tim Strode & Tim Wood (red). *The hip hop reader*. New York: Pearson Longman.

hooks, bell (2000): *From Margin to Center*. Pluto Press, London.

Høigård, Cecilie (2007): *Gategallerier*. Oslo: Pax Forlag A/S,

Haavind, Hanne (2000): På jakt etter kjønnede betydninger. I Hanne Haavind (red). *På jakt etter kjønnede betydninger. Kjønn og fortolkende metode*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Haavind, Hanne (2000): Analytiske retningslinjer ved empiriske studier av kjønnede betydninger. I Hanne Haavind (red). *På jakt etter kjønnede betydninger. Kjønn og fortolkende metode*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Jegerstedt, Kari (2008): Judith Butler. I Mortensen, Egeland, Gressgård, Holst, Jegerstedt, Rosland, Sampson (red): *Kjønnsteori*. Oslo: Gyldendal Akademisk

Judy, R.A.T (2004): On the question of Nigga Authenticity. I Murray Forman & Mark Anthony Neal ( red). *That’s the joint*. New York: Routledge

Jørgensen, M. W& Phillips, L (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Frederiksberg : Roskilde Universitetsforlag Samfundslitteratur

Kelley, Robin D.G (2004): Looking for the”Real” Nigga: Social Scientists Construct the Ghetto. I Murray Forman & Mark Anthony Neal (red). *That’s the joint*. New York: Routledge

Keyes , Cheryl L. (2002). *Rap music and street consciousness*. Urbana, Ill.: University of Illinois Press

Keyes, Cheryl (2004): ”Empowering self, Making choices, Creating spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance. I Murray Forman & Mark Anthony Neal (red). *That’s the joint*. New York: Routledge

Laqueur, Thomas (1990): *Making sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass: Harvard University Press

Lorentzen, Anne (2000a): *Kjønnnet eller frikjønnnet? Rock som diskursiv praksis*. Hovedfagsoppgave i sosiologi. Universitetet i Bergen

Lorentzen, Anne (2000b): *Kvinnelige rockeartister – kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere?* Kvinneforskning, nr.3.

Lorentzen, Anne H.; 2002: Hvorfor er det så få kvinnelige komponister? I: Nopa-nytt 2002. Norske populærautorer (NOPA), Oslo.

Lorentzen, Anne (2002): Om kjønn i rock og pop. i Jostein Gripsrud (red.). *Populærmusikken i kulturpolitikken*.

Lorentzen, Anne H (2009a). Fra ”syngedame” til produsent. Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet. Doktoravhandling levert for graden philosophiae doctor (ph.d). Institutt for medier og kommunikasjon. Universitetet i Oslo.

Lorentzen, A. H. (2009b). Relevansen av Judith Butlers begrep om resignifisering i studer av kjønn og musikalsk forfatterskap. Upublisert prøveforelesning for PhD-graden. Oslo, Institutt for medier og kommunikasjon, UIO.

Lorentzen, J og Mühleisen, W (Red) (2006): *Kjønnsforskning. En grunnbok*. Universitetsforlaget, Oslo.

Mayhew, Emma (2004): Positioning the producer: Gender divisions in creative labour and value. I Whiteley, Bennett and Hawkins (red). *Music, Space and Place*. Ashgate Publishing Limited, Hants and Burlington (England og USA).

McClary, Susan (1993): *Feminine endings. Music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press, Minnesota and London.

McRobbie, Angela & Garber, Jenny (1997): Girls and Subcultures. I Ken Gelder & Sarah Thornton (red). *The Subcultures Reader*. Routledge, London

---

Moi, Toril (1998): *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS

Moi, Toril (2001): *Jeg er en kvinne? Det personlige og det filosofiske*. Oslo: Pax forlag

Morgan, Joan (1999): *When chickenheads come to roost: A hip-hop feminist breaks it down*. New York: Simon & Schuster paperbacks

Morgan, Marcyliena (2008): *Hip- Hop Women Shredding the Veil: Race and Class in Popular Feminist Identity*. I Tim Strode & Tim Wood (red). *The hip hop reader*. New York: Pearson Longman.

Mühleisen, Wenche (2002): *Kjønn i uorden. Iscenesettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet*. Avhandling for dr.art.-graden. Universitetet i Oslo: Det historisk-filosofske fakultet.

Neal, Mark Anthony (1999): *What the music said. Black popular music and black public culture*. New York and London: Routledge

Norfleet, Dawn. M (2006). *Hip-hop and rap*. I Burnim & Maultsby (red). *African American Music*. New York & London: Routledge

Perry, Imani (2005): *Prophets of the hood: politics and poetics in hip hop*. Durham: Duke University Press

Perry, Imani (2008): *The Venus Hip Hop and the Pink Ghetto: Negotiating Spaces for Women*. I Tim Strode & Tim Wood (red). *The hip hop reader*. New York: Pearson Longman.

Rose, Tricia (1994): *Black Noise: Rap music and popular culture in contemporary America*: Wesleyan University Press

Sandberg, Sveinung & Pedersen, Willy (2006): *Gatekapital*. Oslo: Universitetsforlaget

Smith, Dorothy (2005): *Institutional ethnography: A sociology for people*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield

Smith, Dorothy (2006): *Institutional ethnography as practice*. Lanham, Md.: AltaMira

Stavrum, Heidi (2004): “Syngedame” eller jazzmusiker? Fortellinger om jenter og jazz.

Hovedoppgave i kulturstudier. Institutt for kultur og humanistiske fag

Thornton, Sara (1995): *Club Cultures. Music, media and subcultural capital*. Great Britain: Cambridge

Thornton, Sarah (1997). The Social Logic of Subcultural Capital. I Ken Gelder & Sarah Thornton (red). *The Subcultures Reader*. London : Routledge

Wadel, Cato (1991): *Feltarbeid i egen kultur*. Flekkefjord: SEEK A/S

Weekes, Debbie (2004): Where my girls at? Black girls and the construction of the sexual I Anita Harris (red) . *All about the girl. Culture, power and identity*. New York and London: Routledge

Wideberg, Karin (2005). *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt*. Oslo: Universitetsforlaget

Woldu, Gail H. (2006): Gender as anomaly: Women in rap. I Ian Peddie (red). *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*. Great Britain: Ashgate Publishing Limited.

#### **Nettsider:**

<http://www.tmforskbo.no/publikasjoner/filer/1248.pdf>

<http://www.ordnett.no/ordbok.html>

<http://universitas.no/kultur/3856/> (Lest 05.02.2009)

<http://kilden.forskningsradet.no/c17251/artikkel/vis.html?tid=41993> (Lest 04.02.2009)

Alle litteraturhenvisninger i denne oppgaven er oppgitt

Antall ord: 33143



## 10. Vedlegg

### 10.1 Presentasjon av prosjektet

I am a sociology student at the University of Oslo, currently writing my master thesis about female performers in the UK hip hop and grime scene (or simply female MCs in the UK, if you like). I need to get in touch with female performers.

Some details about the thesis; I want to examine how female performers maintain and/or present their identity in a culture dominated by men. In mass media this culture is typically depicted as brutal and male-dominated. In most social scientific texts about sub-cultures, females are seen as invisible or peripheral, or are portrayed in a stereotypical way. This is why I am interested in the performer's own experience in their daily life. I want to conduct interviews based on qualitative methodology, which means a relatively loose and open interview situation, where the artist will have plenty of opportunities to talk about their own experiences, and to focus on what they themselves find relevant and important. With this approach there are no right or wrong answers, I just would like to tap into the artists different experiences, thoughts and motivation. Your experience(s) is important and can be useful for others.

My project has been approved by the Norwegian social science data service (<http://www.nsd.uib.no/>), which ensures the research subjects' right to privacy under Norwegian law. My supervisor is Willy Pedersen, professor at the University of Oslo. If you choose to partake in the project, you can withdraw from the project at anytime, i.e. during the interview or after. As a source you will be anonymous; no real names or information that can lead back to you will be presented in the dissertation.

I will travel to England April 24 and stay until May 23. If you want to participate in the project please contact me on the e-mail address below so we can make an appointment for the interview. The interview will last for about an hour.



---

With regards,

Pernille Birkeland, University of Oslo

[pernilbi@student.uio.no](mailto:pernilbi@student.uio.no)

Phone: 07807429665

## 10.2 Intervjuguide

**Name:**

**Age:**

**Date:**

**Time:**

**Place:**

### **Education**

Are you in school?

Yes: where?

What year?

What are you studying?

No: When did you stop?

What where you studying?

Do you ever want to go back?

**Work**

Are you working?

Yes: Doing what?

How many hours a week?

No: Are you looking for a job?

How are you supporting yourself?

**Neighborhood**

Where do you live?

With whom?

**Friends**

Who do you hang around with (different group of friends)? (Family, friends from your childhood, boyfriend/ girlfriend, friends from school, friends from work etc.)

Are you friends mostly boys or girls?

Are many of your friends active in the scene?

Are they mostly guys or girls?

Why do you think that is?

How often do you see your friends?

What do you do when you're together?

Are you involved in a relationship with someone?

Yes: Is your partner active in the scene

## **Music**

How would you identify grime?

How would you identify UK – hip-hop?

Can you mention some important artists/ your favorite artists?

Can you mention some female artists?

Do you identify yourself with them in any way (sound, personality, interests etc.)?

Why or why not?

What do you think of Lady Sovereigns music?

Why just she make it big in the US?

Do you identify as grime/ hip-hop?

How would you define grime/ hip-hop?

What is it about you that make you grime/ hip-hop?

When did you become grime/ hip-hop?

When/ how did you first hear about grime/ hip-hop?

When/ how did your first meet other people interested in grime/ hip-hop?

What first attracted you to the scene?

What do you like about being an MC?

Is there anything you don’t like about being an MC?

## **Personal involvement in the scene**

How are you involved in the grime/ UK-hip-hop scene?

How do you work with your music?

Who do you collaborate with?

How do you collaborate/ what is your part in the production process?

Does the British scene differ from the American hip- hop scene?

If yes, how?

Did anything change in your life because you became an MC?

Yes: what changed?

How did people react when you became/started perform?

How did your parents react?

How did your family react?

How did friends/ people at school react?

Do you feel that the scene have changed since you first got into it?

Yes: In what way?

### **Everyday life**

What do you do on a typical day?

Describe a day you would define as a good day.

How often do you go to shows?

How often do you hang out with other people in the scene?

How do males in the scene treat you?

(Like a girl or a pal?)

Do you dress typical for the scene? Always?

Is there any circumstance where you would change/ tone down your look?

Do you feel that people treat you differently than they treat other people, because of your appearance etc.?

Yes: In what way?

Do you think your experiences as a female are very different from males active in the scene?

Yes: In what way?

Do you ever get hassled because you are a female MC?

Yes: By who?

How does it happen?

How often?

What do you do about it?

Do you ever feel pressure to change your style/ to do something else?

Yes: By who?

Have you ever experienced any inconvenience because you are a female artist?

Yes: By who?

In what circumstances?

How often does it happen?

What do you do about it?

Do you think that being a female MC has ever caused you any major problems? For example with the police or at school?

Yes: Like what?

What do you think you would have been like if you have never become a MC?

Do you think you'll ever stop being a MC?

What does terms such as feminine or masculine mean to you?

Do you consider them relevant for the music you make?

Are they relevant in the grime/ UK- hip hop scene?

Yes: In what way?

No: Why not?

## **Background**

Where were you raised?

When did you leave home?

What does your mom do?

Did she go to college?

What does your dad do?

Did he go to college?

Are they still together?

Do you get along with them?

## **Politics**

Are you politically active?

Are you member of any political group?

Would you call yourself a feminist?

### **Future/ plans**

What do you think you’ll be doing in five years?

Are you planning to have a career?

Do you expect to get married?

Do you ever want to have kids?

I’m pretty much out of questions. Is there anything you’d like to add? Anything that I haven’t asked you about that you think I should know? And if you know some other girls in London that might be interested, please tell me. That would really help me in my fieldwork.

### **Notater:**

Hvordan møttes vi:

Hvordan gikk intervjuet:

**Fysisk beskrivelse:**

**Ca. vekt:**

**Ca. høyde:**

**Øyne:**

**Hår:**

**Klær:**

**Annet:**



